

Kampmann, Elisabeth; Schwering, Gregor
Teaching Media - Medientheorie für die Schulpraxis - Grundlagen, Beispiele, Perspektiven

Bielefeld : transcript 2017, 301 S. - (Pädagogik)



Quellenangabe/ Reference:

Kampmann, Elisabeth; Schwering, Gregor: Teaching Media - Medientheorie für die Schulpraxis - Grundlagen, Beispiele, Perspektiven. Bielefeld : transcript 2017, 301 S. - (Pädagogik) - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-178495 - DOI: 10.25656/01:17849

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-178495>

<https://doi.org/10.25656/01:17849>

in Kooperation mit / in cooperation with:



www.transcript-verlag.de

Nutzungsbedingungen

Dieses Dokument steht unter folgender Creative Commons-Lizenz: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de> - Sie dürfen das Werk bzw. den Inhalt vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen sowie Abwandlungen und Bearbeitungen des Werkes bzw. Inhaltes anfertigen, solange Sie den Namen des Autors/Rechteinhabers in der von ihm festgelegten Weise nennen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

This document is published under following Creative Commons-License: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en> - You may copy, distribute and render this document accessible, make adaptations of this work or its contents accessible to the public as long as you attribute the work in the manner specified by the author or licensor.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.



Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

ELISABETH KAMPMANN, GREGOR SCHWERING

TEACHING MEDIA

MEDIENTHEORIE FÜR DIE SCHULPRAXIS
GRUNDLAGEN, BEISPIELE, PERSPEKTIVEN

Elisabeth Kampmann, Gregor Schwering
Teaching Media

Elisabeth Kampmann (Dr.) ist Lehrerin für die Fächer Deutsch, Kunst, Philosophie an der Goethe-Schule in Bochum und Moderatorin für das Fach Deutsch im Kompetenzteam der Stadt Bochum. Zuvor war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Literatur und ihre Medien an der Ruhr-Universität Bochum. Lehraufträge an den Universitäten Siegen, Göttingen, Duisburg-Essen und Nancy.

Gregor Schwering (PD Dr.) arbeitet am Institut für Sprach-, Medien- und Musikwissenschaft (Abteilung Medienwissenschaft) der Universität Bonn und ist Gastdozent für Medientheorie an der Technischen Universität Kaiserslautern. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der Mediengeschichte und -theorie sowie der Medialität der Sprache.

ELISABETH KAMPMANN, GREGOR SCHWERING

Teaching Media

**Medientheorie für die Schulpraxis –
Grundlagen, Beispiele, Perspektiven**

(unter Mitarbeit von LINDA LESKAU, KATHRIN LOHSE,
ARNE MALMSHEIMER und JENS SCHRÖTER)

[transcript]

Erschienen im transcript Verlag 2017



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative Commons Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Elisabeth Kampmann, Gregor Schwering

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Satz: Francisco Bragança, Bielefeld

Printed in Germany

Print-ISBN 978-3-8376-3053-4

PDF-ISBN 978-3-8394-3053-8

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

1. Vorwort | 9

2. Etwas mit Medien? | 11

Ansatz, Ziel und Aufbau des vorliegenden Buches | 13

3. Schnittstelle Medien – Bildung | 19

Schlagwort Medienkompetenz | 21

Medien der Schule, Schule der Medien:

Forderungen an eine Institution | 22

Medien ► Pädagogik: Medienpädagogik – Ein Perspektivwechsel | 27

4. Mediengeschichte schreiben – aber wie? | 31

Zum Begriff der Geschichte: ein kurzer Exkurs | 31

Modelle der Medienhistoriographie und Medienanalyse | 36

5. Eine Geschichte der Medien und Mediendiskurse:

von den Anfängen bis zur Gegenwart | 43

Wo anfangen? | 43

Sprache: Redekunst und Schriftkritik (Antike) | 44

Buchdruck und Zentralperspektive:

Vermessungen der Welt (15. und 16. Jahrhundert) | 49

Mediendynamik der Sprache/Schrift:

Empfindsamkeit, »Lesewut« und Hermeneutik (Goethezeit) | 54

Pencil of Nature – »Visualisierungsschub« und (Selbst-)Aufzeichnung der Realität (19. Jahrhundert und Anfänge des 20. Jahrhunderts) | 62

1. Fotografie | 62

2. Film | 70

3. Phonograph/Grammophon | 81

»Globales Dorf« – Übertragungen, Massenmedien (20. Jahrhundert) | 88

1. Funk | 88

2. Hörfunk | 91

3. Fernsehen | 110

›Digitale Plattform‹ – vom Computer zum *Social Web*
(20. und 21. Jahrhundert) | 126
Ein kurzer Schluss | 162

6. Allgemeine Medientheorien | 165

Das Medium ist die Botschaft –

Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. *Understanding Media*
(1964) | 165

Medienkritik als Kulturkritik –

Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Kulturindustrie.

Aufklärung als Massenbetrug (1947) | 170

Mediennutzung als Emanzipation der Nutzer –

Hans Magnus Enzensberger: Baukasten zu einer Theorie
der Medien (1970) | 178

Medienarchäologie –

Friedrich A. Kittler: Grammophon Film Typewriter (1986) | 186

7. Theorien einzelner Medien | 197

Das Medium Schrift –

Platon: Phaidros (um 370 oder 360er Jahre v. Chr.) | 197

Das Medium Sprache –

Johann Gottfried Herder: Über den Ursprung der Sprache (1772) | 204

Mediendifferenz Bild und Text –

Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon – oder Über die Grenzen der
Mahlerey und Poesie (1766) | 212

Das Medium Fotografie –

Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie
(1980) | 221

Das Medium Film –

Franz Pfemfert: Kino als Erzieher (1911) | 228

Das Medium Radio –

Bertolt Brecht: Radiotheorie (1927-1932) | 234

Das Medium Bild –

Max Imdahl: Is It a Flag or Is It a Painting?

Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst (1969) | 241

Computer als Medium. Die Sprache der Neuen Medien –

Lev Manovich: *The Language of New Media* (2001) | 249

8. Perspektiven der Medienwissenschaft | 255

Medienwissenschaft und Gender | 255

Kulturwissenschaftliche Perspektiven | 264

Medienanthropologie | 272

Literatur | 281

Abbildungen | 295

Personenregister | 297

1. Vorwort

Das vorliegende Buch ist ein Buch zur Medientheorie. Entstanden ist es aus den Erfahrungen der Lehrpraxis (in Schule und Universität), und Ziel des Buches ist es, auch wieder in die Praxis zu führen. Als Medienwissenschaftler und Lehrende an Universität und Schule sind wir täglich damit konfrontiert, dass Schüler und Studierende, darunter viele angehende Lehrerinnen und Lehrer, großes Interesse am Themenfeld Medien haben, aber wenig theoretischen Input: Die klassischen Lehramtsfächer tun sich teilweise noch immer schwer mit einer medienwissenschaftlichen Perspektive auf die Lehrgegenstände und das berufliche Handeln, auf das sie vorbereiten. Aus diesem Bedarf und einem Seminar zum gleichen Thema, das wir an der Ruhr-Universität Bochum gemeinsam veranstalteten, ist dieses Buch entstanden. Es stößt in eine Lücke, die sich in der Lehrpraxis zwischen den Medienwissenschaften und den Lehramtsstudiengängen auftut und soll einen Beitrag dazu leisten, diese Lücke zu schließen. Die Resonanz im Seminar und unter Kollegen ermutigte uns, diesen Weg zu gehen und das Buchprojekt zu realisieren. Wir danken denjenigen, die uns bei der Arbeit unterstützt haben.

Finanziert wurde das Projekt aus Mitteln des Germanistischen Instituts der Ruhr-Universität Bochum, aus Mitteln des Lehrstuhls für Theorie und Praxis multimedialer Systeme der Universität Siegen sowie aus Mitteln der Professional School of Education der Ruhr-Universität Bochum. Stellvertretend für diese Institutionen danken wir sehr Dr. Berndt Volkmann, Prof. Dr. Jens Schröter und Dr. Henning Feldmann, die wir für unser Projekt begeistern konnten – ohne diese Mittel wäre das Vorhaben nicht realisierbar gewesen.

Wir bedanken uns außerdem bei allen Mitwirkenden, die sich mit ihrer Expertise und guten Ideen eingebracht haben: Linda Leskau, Arne Malmsheimer und Jens Schröter haben eigene Beiträge zum Buch beige-steuert. Kathrin Lohse hat das Projekt vom Anfang bis zum Ende begleitet – sie hat sowohl redaktionelle Arbeit geleistet als auch als Angehörige der Zielgruppe konstruktive Hinweise geben können.

Des Weiteren möchten wir darauf hinweisen, dass wir Ideen und Formulierungen aus eigenen, bereits an anderer Stelle veröffentlichten Vorarbeiten in

z.T. stark überarbeiteter Form in dieses Buch übernommen haben. Literaturangaben zu den Kapiteln 6 und 7 befinden sich direkt unter den jeweiligen Texten, die übrige Literatur ist im Literaturverzeichnis am Ende des Bandes aufgeführt und weist, bei historischen Quellen, den Hinweis auf das Erscheinungsdatum in eckigen Klammern auf.

Um den Lesefluss zu erhalten, haben wir oftmals auf die zusätzliche Nennung weiblicher oder männlicher Formen verzichtet, diese sind aber, sofern es nicht um konkrete Personengruppen geht, stets mitgemeint.

Bochum, Oktober 2016

Elisabeth Kampmann, Gregor Schwering

2. Etwas mit Medien?

Eine beliebte Frage an Jugendliche und Jungerwachsene lautet: »Wie stellen Sie sich Ihre berufliche Zukunft vor?« Nicht wenige, kann man sagen und wissen Hochschullehrende, würden darauf mit »etwas mit Medien« antworten (vgl. Heinevetter/Sanchez 2008). Medien repräsentieren den Zeitgeist und sind cool. Sie versprechen Glamour sowie interessante Perspektiven und Projekte. Und wenn man sich – auf einer Party beispielsweise – als »Medienfrau« oder »-mann« zu erkennen gibt, hat man, so das Klischee, gewonnen. Man gilt als jemand, der Zugang zu den aufregenden Dingen des Lebens hat, der nah am Puls des Geschehens und der Zukunft ist, der die wirklich spannenden Leute kennt oder kennenlernt, der zwar jede Menge Stress hat, dafür aber ein gefragter, d.h. wichtiger Mensch ist: So gesehen, sind Medienschaffende aufregend, faszinierend, sexy. Sie bringen und haben Spaß, verströmen den Duft der weiten (>Promi<-)Welt und führen aus der Enge des Normalhaushalts heraus. Wer etwas mit Medien macht, ist eine Frau/ein Mann von Welt und von der Aura des Besonderen (etwa als Schauspieler) und Kreativen (etwa als Web-Designerin) umgeben; noch der sonderbarste Computer-Nerd genießt immerhin das Ansehen, Teilhaber einer Geheimwissenschaft oder auch deren Priester zu sein. Zugleich geben die boomenden, unzähligen Reality-TV- oder Doku-Soap-Formate, die Casting-Shows und YouTube-Hypes ein beredtes Zeugnis davon, dass Medien auch eher durchschnittliche oder einfältige Köpfe zu Stars machen können – und sei es nur, wie schon Marshall McLuhan und Andy Warhol wussten, für die berühmten fünfzehn Minuten. In dieser Hinsicht muss es dann auch nicht die »seriöse« Karriere in einem »anerkannten« Medienberuf sein. Es ist ebenso reizvoll, mit einem populären Blog oder einem unterhaltsamen Gameplay die Anerkennung bestimmter Insider (z.B. einer Computerspielgemeinde) für sich zu gewinnen. Das ist eine Seite des »Etwas-mit-Medien«.

Eine andere Seite ist die der Erziehenden: Eltern, Lehrerinnen und Lehrer beargwöhnen Medien. Sie sehen in ihnen bzw. den mit ihnen verbundenen Angeboten und Möglichkeiten Abgesandte des Unheils, die sich in die Kinder- und Klassenzimmer schleichen: Nicht umsonst gelten der ständig auf sein

Smartphone starrende Teenager, der stundenlang vor der Playstation hockende männliche oder die pubertierende, *Germany's-Next-Topmodel*-verrückte, weibliche Halbwüchsige sowohl als Ikonen wie auch als Symptome/Warnzeichen eines Medienzeitalters, das, so scheint es, alles bisher Gekannte in den Schatten stellt. Nie, so die landläufige Meinung, war es so leicht, aber eben auch so gefährlich, etwas mit Medien zu machen. Denn wo die ›Killerspiele‹ im schlimmsten Fall zum Amoklauf anstiften, droht bei Heidi Klums TV-Quotenhit die Magersucht; wo die einen am Bildschirm das Töten in Serie trainieren, sind die anderen dabei, sich durch Diäten oder gar Hungerkuren selbst zu Grunde zu richten. So sagt man oder kann man es lesen. Mediennutzung dieser Art, folgt daraus, verändert die Menschen, indem sie sie vor allem bedroht: Besser wäre es, die ›Ballerspieler‹ kämen an die frische Luft und würden ein Buch (z.B. über den Schrecken des wirklichen Krieges) lesen. Die Möchtegernmodels hingegen täten gut daran, ihre High Heels in die Ecke zu stellen, um sich in der Ratgeberliteratur über die Gefahren der *Anorexia nervosa* zu informieren. Dazu kommen die Angst vor Abhängigkeit und – Stichwort *Social Media* – neue Formen sozialer Ausgrenzung wie Cyber-Mobbing oder Shitstorms, die den Eltern und anderen Erziehenden zu schaffen machen. Als Reaktion also werden Elternabende organisiert, Lehrer-AG's gegründet und Beratungsstellen eingerichtet (»Wann ist mein Kind medien süchtig?«), werden Broschüren gedruckt, Projektstage arrangiert oder medienpädagogische Planspiele für Schülerinnen und Schüler entworfen, um die Probleme in den Griff zu bekommen. Aufklärung und Bildung, denkt man, sollen und können es richten. Doch wird (gerade hier) schnell klar: So einfach lassen sich ›die Medien‹ nicht beherrschen bzw. eröffnen sie die Tendenz, die über sie verhängten Ver- oder Gebote, die Appelle und Einsichten zu unterlaufen.

Dass es sich bei den genannten Fällen vor allem um die neuen und neuesten Medien handelt, wird in der öffentlichen Diskussion dann dadurch begründet, dass es, wie gesagt, noch nie so leicht, aber eben noch nie so gefährlich war, etwas mit Medien zu machen, und dass, von da aus gesehen, der Kinder- und Jugendschutz Priorität hat. So jedenfalls klingt es an, wenn die Pädagogin Katharina Saalfrank (»Medienkompetenz«), der Kriminologe Christian Pfeiffer (»Medienverwahrlosung«), der Psychiater Manfred Spitzer (»digitale Demenz«) oder der Mediziner Bert te Wildt (»Digital Junkies«) ihr Credo zum erwünschten und unerwünschten Mediengebrauch von Kindern und Jugendlichen (natürlich in den Medien) formulieren.

Doch wissen diese Experten genau, wovon sie sprechen, insofern sich dann die mit Hans Magnus Enzensberger zu stellende Frage aufdrängt, durch »welches Wunder« (Enzensberger 1988, S. 91) sie selbst der angeblich dort herrschenden Verwahrlosung, Sucht oder Demenz haben entrinnen können? Dabei sollen diese Befunde gar nicht zur Gänze angezweifelt oder gegen sie polemisiert werden. Es bleibt jedoch offen, ob damit schon alles gesagt ist.

Oder, anders argumentiert, ist diese Aufregung – genauso wie die von ihr behaupteten Gefahren und Ausartungen – womöglich ebenfalls ein Symptom, weist also auf anderes? Ließe sich die, schon die genannten Begriffe deuten es an, durchaus mit Engagement geführte Debatte womöglich noch aus anderer Richtung als der, die sie selbst vorgibt, beleuchten? Z.B. aus dieser: »You are terrified of your own children, since they are natives in a world where you will always be immigrants.« So steht es in der bereits 1996 veröffentlichten *Declaration of the Independence of Cyberspace* des Autors und Ex-Rockmusikers John Perry Barlow (Barlow 1996).

Ihr, die Elterngeneration also, schreibt der Autor in seinem an die amerikanische Unabhängigkeitserklärung angelehnten Manifest, werdet vor euren Kinder erschrecken, seit sie Eingeborene einer Welt sind, in der ihr immer nur Zugewanderte sein werdet. Gemeint ist der Kosmos der *Digital Natives*, der Ureinwohner einer digitalen Welt, die den Zuwanderern, so sehr sie sich auch um Anschluss bemühen, immer ein Stück weit fremd, rätselhaft oder angst-einflößend bleiben wird.

Mag Barlows Text in seinem Gestus und Inhalt auch problematisch sein (vgl. Lovink/Schultz 1997, S. 357ff.), ist seine Lesart der oben angeführten Befürchtungen und Klagen für uns doch in zweierlei Hinsicht interessant: Einerseits stellt der Text den Diskurs vom Modus des Problematisierens auf (Medien-)Geschichte um. An die Stelle der Beschwörung einer Gefahr tritt der Hinweis auf einen Generationenkonflikt, der, so kann man diesen Denkanstoß erweitern, in der Historie schon des Öfteren auf der Tagesordnung stand: Aus Sicht der Älteren war früher alles besser. Demnach ist es erwartbar, d.h. normal, dass eine ältere Generation auf das Verhalten und Wissen sowie die Praktiken (eben auch der Nutzung neuer Techniken) der Jüngeren verständnislos bis erschreckt reagiert. Andererseits macht der Autor auf eine Unsicherheit aufmerksam: Zumindest für die nur Zugereisten ist nie ganz klar, was sich im Universum der Eingeborenen genau abspielt, und es ist dies vielleicht ein oder sogar *der* Grund, warum das Vertrauen auf eine mögliche Kompetenz der *Digital Natives* jenem Misstrauen weicht, das sich in den Warnungen vor Magersucht und Amoklauf, Shitstorm und Abhängigkeit Bahn bricht.

ANSATZ, ZIEL UND AUFBAU DES VORLIEGENDEN BUCHES

Aber was heißt das hinsichtlich des Themas ›Medien‹? Was wäre aus diesen populären, hier eher willkürlich zusammengesuchten sowie kurz angerissenen und auf ihr Klischee reduzierten Exempeln – von der Faszination der Medien und Medienmenschen bis hin zu den Sorgen und Nöten der Eltern und Erzieher sowie der Diskussion darüber – über Medien zu lernen bzw. welches Wissen ergibt sich daraus? Dabei intendiert dieser Aufriss keine Ordnung (z.B.

nach ›Brisanz‹ oder ›Wichtigkeit‹) oder erhebt einen Anspruch auf Vollständigkeit. Es ging vorerst lediglich darum, anhand einiger möglichst alltäglicher sowie allbekannter Beispiele, Auffassungen, Meinungen – einerlei, wie ›wahr‹ oder ›unwahr‹, wie ›berechtigt‹ oder ›unberechtigt‹ sie sein mögen – einen Zugang zum Gegenstand zu finden, d.h. diesen in seiner Vielfalt nicht gleich fachwissenschaftlich zu systematisieren oder zu objektivieren. In diesem Sinne ist der hier gewählte, zweifellos kontingente – weder notwendige noch unmögliche, also, in dieser Hinsicht, auch anders mögliche (vgl. Luhmann 1987, S. 152) – Einstieg sowie die daraus jetzt folgenden, zunächst als bloße Annäherungen zu verstehenden Ableitungen zu lesen.

Dennoch zeigt sich bereits eine Fokussierung oder Perspektive, die im weiteren Verlauf des vorliegenden Buches einen Leitfaden abgeben soll. Zur Debatte steht für uns, in der Vermittlung medienwissenschaftlicher Fragestellungen, Perspektiven und Inhalte ein Feld in den Blick zu nehmen, das zwar als ein Brennpunkt der Mediennutzung gilt, für das aber bisher keine dezidiert medienwissenschaftliche Literatur vorliegt: die Schule. Es ist mithin keineswegs nur zufällig, wenn die obige Ausgangsskizze einen Bogen von der ›Attraktivität‹ der Medien und Medienmenschen hin zu den Problemen alltäglicher Mediennutzung vor allem im Bereich der jugendlichen User schlägt – sind doch beide Bereiche Seiten einer Medaille: Zum einen sind Medienberufe und -aktivitäten bei Jugendlichen nach wie vor beliebt, und es ist nicht zuletzt das Image dieser sowie die Faszination für diese anscheinend so spannende(n), ebenso radikal wie grenzenlos moderne(n) Welt(en), das dazu beiträgt. Zum anderen gehören die Diskussionen um die ›Medienverwahrlosung‹, ›Sucht‹ und ›Demenz‹, die Killerspiele oder Ego-Shooter, um die Präsenz der Magermodels im TV sowie das Cyber-Mobbing etwa auf Facebook schon länger zu den ›üblichen Verdächtigen‹ des öffentlichen Ringens um die Möglichkeiten und Verfahren der Medienerziehung bzw. der Erziehung zur Medienkompetenz. Dabei ist zugleich eine weitere Orientierung angedeutet, der wir uns im Folgenden verpflichtet fühlen: Über eine bloße Technikgeschichte hinaus werden wir verschiedene Medien vor allem anhand der Debatten in den Blick nehmen, die sie in ihren Anfängen begleiten, d.h. in einem Stadium, das besonders auffällig zwischen Faszination und Skepsis/Angst schwankt: »Dass«, so lautet der medienwissenschaftliche Befund, »ein neues Medium der (Massen-)Kommunikation Befürchtungen auslöst, auf Kritik, ja Ablehnung stößt, dies ist geradezu eine feste mediengeschichtliche Regel.« (Wilke 2000, S. 323) Oder:

Bis heute wird jede einschneidende mediale Innovation von (ihrer Struktur nach) ähnlichen Diskursen begleitet. [...] Stets herrscht Faszination angesichts technischer Neuerungen, stets wird aber auch Skepsis laut, die bestehende Kultur, und mit ihr die Kultur überhaupt, sei durch die Hegemonie des neuen Mediums bedroht. Schließlich kommt es

regelmäßig zur Integration in die, sich damit tatsächlich verändernde, Kultur. (Schweinitz 1992a, S. 5)

Wie also wird in diesem Sinne über die Jahrhunderte hinweg über Medien gesprochen und/oder gestritten? Wie werden Medien dabei jeweils eingeschätzt bzw. genutzt, wie ihre angeblichen Vor- und Nachteile markiert?

Warum ist dieses Verfahren sinnvoll? Schauen wir dazu nochmals auf unser Beispiel: Weiten wir die Rede vor allem des Misstrauens und Verdachts, wie sie uns oben begegnet, auf die Perspektive einer Mediengeschichte aus, in der sich die Generationen in ihren Hinsichten auf Medien sowie ihren Ansichten zur Mediennutzung vorerst einfach nur uneins gegenüber stehen, lässt sich dieses Spannungsfeld vielleicht noch anders beschreiben. Denn wie wir vermuten und wie sich im Hinweis auf Barlow ja schon andeutungsweise zeigen lässt, liegt im Rückblick in die Geschichte der Mediendebatten womöglich die Chance, nach vergleichbaren oder ähnlichen Auseinandersetzungen zu fahnden. Wäre dem so, könnte die medienwissenschaftliche Analyse vergangener Mediendebatten möglicherweise dazu beitragen, gelassener auch mit der gegenwärtigen Situation umzugehen. Dabei kann es – um Missverständnissen vorzubeugen – nicht um eine Verharmlosung gehen oder darum, jegliche Medienpädagogik ad acta zu legen. Doch ist es möglich, ein Medienwissen zu erarbeiten, das Änderungen in der Mediennutzung von Entwicklungen zu trennen erlaubt, die ein pädagogisches Engagement erfordern. Konkret zur Debatte steht darin dennoch zunächst, die Erziehenden zu entlasten bzw. ihnen Perspektiven auch jenseits der Eskalation anzubieten. Dazu gehört dann ebenso die Feststellung, dass Menschen immer schon in Medienwelten leben: Unsere Vorfahren beispielsweise in der Antike nutzten Sprache (mithin: ein Medium), um die Dinge beim Namen zu nennen und Kommunikation anzustoßen. Ohne Medien, meint das, geht es nicht – jedenfalls nicht für Menschen. Und es sind die Medienwissenschaften, die u.a. dies beobachten.

Fassen wir diese Faktoren nun zusammen, wäre dies eine dritte Richtlinie, der das Buch folgt. Sie hat zum Ziel, den Kreislauf der Problemtrance – Medien sind ›geheime Verführer‹ (Packard 1958) und werden von den Usern (Verführte und Verführer) auch genauso genutzt – zunächst zu distanzieren, um ihn, zweiter Schritt, auch zu verschieben, d.h. für anderes zu öffnen.

Von da aus gesehen sind Medien, d.h. neben den Möglichkeiten, mit ihnen Informationen zu übertragen, zu speichern, zu be- und verarbeiten, Produzenten einer Unsicherheit, die ihr Auftreten sowie ihren ›richtigen‹ Gebrauch betrifft. Auf unseren Gegenstandsbereich – Medienkunde in der und für die Schule – bezogen, meint das nun weniger die Frage nach einer *medienpädagogischen* Abhandlung oder Anleitung, sondern eher die grundsätzliche – eben: *medienwissenschaftliche* – Problemstellung, was Medien überhaupt sind bzw.

sein könnten. Auf unserer Agenda steht damit zunächst, wie angesprochen, historische und aktuelle Mediendebatten auf ihren Umgang mit der Ambivalenz der Medien hin zu lesen, d.h. jene Faszinationen und Ächtungen zu beobachten, die sich über die Jahrhunderte mit Medien, ihrer Ankunft und ihrer möglichen Nutzung, verknüpfen. Als Ausgangspunkt in diesem Sinne wäre dann schlicht ein »Aufregungszustand« anzunehmen, wie ihn etwa der Autor und Dadaist Walter Serner für die Debatte um das neue Medium Film festhält (Serner 1992, S. 212): Dort, um 1900, ist der Film »größte Gefahr und größte Attraktion« (ebd., S. 214) zugleich. Daran hat sich, so lässt sich hinsichtlich unser bisherigen Ausführungen sagen, auch in der gegenwärtigen Auseinandersetzung um neue Medien nicht viel geändert.

Zugleich schließt die Hinsicht auf solche oder andere Aufregungen die auf scharfsinnige Analysen nicht aus. Nicht immer also wird es um dramatische Zuspitzungen gehen, wenn im Folgenden die Geschichte der Medien, der Auseinandersetzungen um und mit verschiedenen Medien, die diese vor allem in ihren Anfängen begleiten, anhand exemplarischer Stationen und Texte erzählt werden soll. Dabei folgen wir keiner bestimmten oder prinzipiellen Definition dessen, was ein Medium zu sein hat. Vielmehr nehmen wir zur Kenntnis, dass der Medienbegriff bis heute strittig ist (vgl. zuletzt Hoffmann 2014) sowie auch die Diskussion, was ein Medium denn nun genau sei, in den Medienwissenschaften andauert (vgl. Grampp 2014, Schröter 2014a, Munker/Roesler 2008). Dort einen weiteren Vorschlag hinzuzufügen oder gar Abhilfe zu schaffen, liegt nicht in unserer Absicht: Wie schon angedeutet, sind Medien (medium: lat. Mitte, Mittelpunkt, das Mittlere) für uns vorerst und ganz basal Mittel der Übertragung, Speicherung, Be- und Verarbeitung von Informationen, wobei sie darin keineswegs aufgehen. Denn Medien sind, so pointiert es Marshall McLuhan, einer der Gründerväter kulturwissenschaftlicher Medienwissenschaft, selbst schon »die Botschaft« (McLuhan 1994, S. 21), d.h. nicht bloß Werkzeuge zum Transport einer solchen. Das ist, steht zu vermuten, Teil der Verunsicherung, die von ihnen ausgeht, »weil eben das Medium Ausmaß und Form des menschlichen Zusammenlebens gestaltet und steuert« (ebd., S. 23).

In diesem mehrfachen Sinne wird sich die Darstellung auf den deutschen Sprachraum konzentrieren, bezieht aber internationale Prozesse und Autoren mit ein. Hinsichtlich der Auswahl des bearbeiteten Textmaterials halten sich unsere Analysen und Ausführungen weitgehend an den Kanon medientheoretischer, -wissenschaftlicher und -geschichtlicher Texte, wie er sowohl für die Medienwissenschaften im Allgemeinen (z.B. in den folgenden Textsammlungen, Einführungen, Handbüchern: Schröter 2014, Heinevetter/Sanchez 2008, Kloock/Spahr 2008, Rusch/Schanze/Schwering 2007, Mersch 2006, Leschke 2003, Helmes/Köster 2002, Kümmel/Löffler 2002, Schanze 2002, Schanze 2001, Pias u.a. 1999) als auch für einzelne Medien (z.B. Stiegler 2010, Diedrichs 2004, Wardrip-Fruin/Montfort 2003, Adelmann u.a. 2001, Albersmeier

1998, Münker/Roesler 1997, Schweinitz 1992, Schneider 1984) vorliegt. Dabei gehört es zu einer Auswahl, dass sie Lücken produziert, d.h. nicht alles und jede oder jeden berücksichtigen kann. So auch hier. Doch hoffen wir, die so entstandenen Lücken gewissermaßen an anderer Stelle zu schließen, wenn wir auf den einen oder anderen noch nicht kanonisierten Text aufmerksam machen.

Einige der ausgewählten Texte kommen sowohl im medienhistorischen als auch im didaktischen Teil des Buches zur Sprache. Dabei haben wir uns bemüht, Redundanzen zu vermeiden und also jeweils andere Aspekte desselben Textes zu beleuchten. Falls es dennoch zu Überschneidungen gekommen ist, wurden diese (nicht zuletzt aus didaktischen Gründen) beibehalten. Dazu gehört dann auch, dass der eine oder andere Text, den man vielleicht in den Kapiteln 6 und 7 vermissen wird, ausführlich bereits im historischen Teil des Buchs vorgestellt und kommentiert wird. Hier kann sich ein Blick in das Personenregister/Literaturverzeichnis durchaus lohnen. Fremdsprachige Texte werden (wenn möglich) der besseren Lesbarkeit halber in deutscher Übersetzung zitiert.

Weiterhin soll in der Analyse der Mediendebatten auch die Technik- oder Realiengeschichte der Medien nicht zu kurz kommen bzw. nicht allein als ›Aufreger‹ in Erscheinung treten. Wir werden es deshalb nicht versäumen, ebenso, d.h. in der gebotenen Kürze, in die Entdeckungsgeschichte und Funktionsweise der Techniken einzuführen, deren Nutzung sie dann als Medien ausweist.

In diesen Hinsichten zeichnet nun der historische Überblick zu Medien und Mediendiskursen die großen Entwicklungslinien der Mediengeschichte nach und bezieht sie, an wichtigen Stationen, pointiert auf die technik- und kulturgeschichtliche Bedeutung einzelner Medien. Dabei werden im theoretischen Vorlauf zu dieser Mediengeschichte verschiedene medienwissenschaftliche Positionen skizziert. Im nächsten Teil werden herausragende Positionen der Medientheorie exemplarisch für verschiedene Medien vorgestellt. Dabei orientieren sich die Texte an den jeweiligen Medienumbrüchen, die im historischen Überblick beschrieben werden. Die kurzen Unterkapitel und die hier vorgestellten Texte sind so aufbereitet und ausgewählt, dass sie auch im Unterricht eingesetzt werden können: Kommentare erleichtern das Verständnis, weiterführende Fragestellungen und Material lassen sich mit den Textinhalten verknüpfen. Die meisten Texte sind in ihrer Komplexität und ihrem sprachlichen Anspruch nur im Unterricht der Oberstufe einzusetzen. Dadurch, dass sich das Buch aber in erster Linie nicht an Schüler, sondern an angehende wie ausgebildete Lehrerinnen und Lehrer wendet, können aber Fragestellungen oder einzelne Informationen und medientheoretische Positionen herausgegriffen und auch in den Unterricht der Sekundarstufe I sinnvoll eingebracht werden. Ein letzter Abschnitt des vorliegenden Buches fasst aktuelle Perspektiven der Medienwissenschaft zusammen.

3. Schnittstelle Medien – Bildung

Die Medienpädagogik als eigenständige Disziplin ist recht jung. Fragen der Medienerziehung sind jedoch in den meisten Fällen mit pädagogischen Ansätzen verknüpft (vgl. von Gross/Meister/Sander 2015). Eine These von Dieter Baacke u.a. bringt es auf den Punkt: »Lebenswelten sind Medienwelten« (Baacke/Sander/Vollbrecht 1990) – und das nicht erst seit ein paar Jahrzehnten. Eine Pädagogik, die sich mit Lebenswelten von Kindern und Jugendlichen auseinandersetzt, muss sich also zu Medien positionieren: Was sollen Kinder und Jugendliche über Medien lernen, was sollen sie mit Medien tun, was schadet ihnen?

Schon seit vielen Jahren wird von Seiten der Politik eine stärkere Einbindung der Medienpädagogik in den Unterricht an allgemeinbildenden Schulen gefordert. Schulische Bildung, so der Tenor, muss sich mit Fragen der Mediendidaktik und Medienpädagogik auseinandersetzen, denn es geht sowohl um eine Reflexion darüber, wie in einer mediatisierten Welt gelernt werden soll, als auch um das Erziehungsziel eines mündigen Bürgers, der sich souverän in dieser mediatisierten Welt bewegt. Die Dringlichkeit einer schulischen Medienbildung wird von unterschiedlicher Seite betont. Auch die Etablierung eines eigenen Schulfachs wird eingefordert. So plädiert der Tübinger Medienwissenschaftler Bernhard Pörksen für das Fach »digitale Ökologie«. Er argumentiert:

In einer Situation, in der die Weltmächte des digitalen Universums die Lebensverhältnisse neu codieren, sind Bildungsanstrengungen gefordert, die leidenschaftliche, normative Debatten ermöglichen und die Frage nach dem guten Leben nicht scheuen, weil diese sonst eben von Unternehmern aus dem Silicon Valley mit ein paar neuen Gadgets beantwortet wird. Für das Bemühen, die großen Fragen in Zeiten des rasanten Medien- und Gesellschaftswandels wiederzuentdecken und die eigene Zukunft autonom zu denken, braucht es lange schon ein eigenes Fach an den Schulen des Landes. (Pörksen 2016)

In Anlehnung an die kanadische Schule, Marshall McLuhan, Joshua Meyrowitz und Neil Postman, sieht Pörksen den digitalen Wandel in der Größenordnung einer neuen Ökologie. Er begründet:

Die Wirkung des Medienwandels, eben dies lässt sich nach dem Kulturbruch der Digitalisierung fraglos belegen, ist ökologisch. Sie verändert auf oft undeutliche, ebendeshalb erst in der Anstrengung der bewussten Reflexion erkennbare Weise alles: die Raum- und die Zeitverhältnisse, die Beziehungen und den Beruf, die Politik und die Liebe, die Art des Aufwachsens und das Ansehen von Autoritäten, den Charakter von Enthüllungen und Geheimnissen, die auf Informationskontrolle beruhende Macht von Institutionen und Eliten. (Ebd.)

Auch wenn die Umsetzung eines solchen Programms noch auf sich warten lassen wird, sind sich Bildungspolitikern überparteilich einig über die Relevanz des Themas Medien. So formuliert die Konferenz der Kultusminister (KMK) in ihrem Positionspapier zur »Medienbildung in der Schule« 2012:

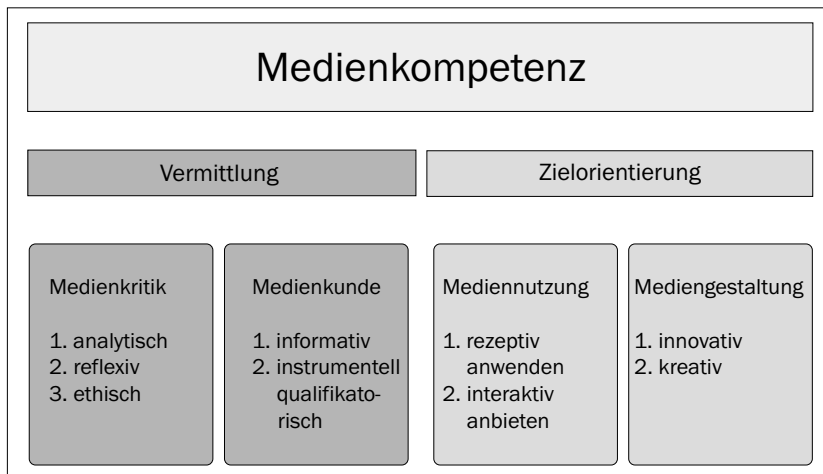
Schulische Medienbildung versteht sich als dauerhafter, pädagogisch strukturierter und begleiteter Prozess der konstruktiven und kritischen Auseinandersetzung mit der Medienwelt. Sie zielt auf den Erwerb und die fortlaufende Erweiterung von Medienkompetenz; also jener Kenntnisse, Fähigkeiten und Fertigkeiten, die ein sachgerechtes, selbstbestimmtes, kreatives und sozial verantwortliches Handeln in der medial geprägten Lebenswelt ermöglichen. Sie umfasst auch die Fähigkeit, sich verantwortungsvoll in der virtuellen Welt zu bewegen, die Wechselwirkung zwischen virtueller und materieller Welt zu begreifen und neben den Chancen auch die Risiken und Gefahren von digitalen Prozessen zu erkennen. (»Medienbildung in der Schule« 2012)

Schülerinnen und Schüler sollen sowohl medienbezogene Kompetenzen entwickeln als auch Kenntnisse über einzelne Medien im Unterricht erlangen. Die verschiedenen Anforderungen, mit denen die Schule konfrontiert wird, werden unter variierenden Begriffen zusammengefasst: Mediendidaktik, Medienbildung, Medienpädagogik, Medienhandeln, Medienkompetenz. Die mit den Begriffen jeweils verbundenen Konzepte haben gemeinsame Schnittflächen, setzen aber unterschiedliche Akzente. Für die Schulpraxis scheint angesichts der curricular verankerten Kompetenzorientierung in allen Fächern der Begriff der Medienkompetenz besonders kompatibel zu sein. Was aber meint Medienkompetenz?

SCHLAGWORT MEDIENKOMPETENZ

Nach Dieter Baackes inzwischen kanonisch gewordener Definition lässt sich Medienkompetenz aufspalten in »Medienkritik«, »Medienkunde«, »Mediennutzung« und »Mediengestaltung« (Baacke 1996, S. 8). Damit berücksichtigt seine Definition den Aspekt der rezeptiven Kompetenzen ebenso wie den der produktiven. Bezieht man sein Modell auf die Schule, kann man ausführen, dass medienkompetente Schülerinnen und Schüler Medien und ihre Wirkung analysieren können und den eigenen Umgang mit Medien reflektieren. Sie können Medien in einer ethischen Dimension beurteilen. Hinsichtlich medienkundlicher Kompetenzen haben sie Wissen über Medien erworben, das sie befähigt, diese Medien in ihrem Sinn zu nutzen. Diese Nutzung geht über die Rezeption hinaus und ermöglicht die innovative und kreative Gestaltung mit und von Medien.

Abbildung 1: Schema Medienkompetenz nach Begriffen aus Baacke 1999



Ähnlich führt auch Bernd Schorb in der Medienkompetenz unterschiedliche Kompetenzbündel zusammen. Er unterteilt Medienkompetenz in Medienwissen, Medienbewertung und Medienhandeln (vgl. Schorb 2005). Der Begriff des Medienhandelns ist insofern attraktiv, als er nicht die *Mediennutzung* von einer innovativen und kreativen *Mediengestaltung* unterscheidet. In der Praxis sind diese eher passivisch bzw. aktivisch anmutenden Bezeichnungen wenig evident, vor allem, wenn man eine wertende Haltung hinzudenkt, die die Begriffsunterscheidung nahelegt und die der Mediengestaltung einen höheren Rang zuweist. Rezeptive und produktive Umgangsformen mit Medien gehen ineinander über und bedingen einander: Auch der Schüler, der ein You-

Tube-Video kommentiert, geht über die passive Nutzung hinaus und gestaltet sprachlich, gegebenenfalls auch kreativ, seinen Post. Die Schülerin, die das Foto einer Mitschülerin so überarbeitet, dass diese zum Gespött der ganzen Klasse wird, war gestalterisch innovativ, hat aber auf anderen Ebenen einen reflektierten Umgang mit Medien vermissen lassen. Der Begriff des Medienhandelns macht, zunächst wertungsfrei, den eigenen aktiven Anteil im Umgang mit den Medien bewusst und wird so den interaktiven Mitmachmedien gerecht, die, zumindest ihren Möglichkeiten nach, aus (passiv gedachten) Konsumenten (auch aktive) Prosumenten machen. Prosumenten sind als produktive Konsumenten gedachte Nutzer der Medien: Internetnutzer etwa, die das Angebot des Netzes nicht nur annehmen, sondern um eigene Produkte, etwa Tutorials oder Bilder auf Instagram, erweitern.

Gemein ist den kursierenden Definitionen von Medienkompetenz, dass sie die Fähigkeit meint, Medien den eigenen Bedürfnissen und den eigenen Zwecken entsprechend zu nutzen und mit ihnen verantwortungsvoll umgehen zu können. Aber können Schülerinnen und Schüler das? Unter Lehrern hört man alltäglich die Klage über »Smombies«, also – mit dem Blick auf das Smartphone gerichtet – zombiehaft herumsitzende oder herumirrende Schüler. Das Smartphone abzuschalten scheint vielen Schülern selbst in den Handyverbotszonen der Schulen nicht möglich. Dabei haben sie vielleicht vorhin noch in der inszenierten Podiumsdiskussion im Deutschunterricht so überzeugend gegen eine ununterbrochene Smartphonennutzung argumentiert. Ein verantwortlicher Mediengebrauch ist das Ziel der schulischen Anstrengungen, scheint aber auf dem bisher eingeschlagenen Weg höchstens in der Theorie zu funktionieren: Schüler können ihre Mediennutzung meistens gut reflektieren und auch kritisch beurteilen – sie zu ändern scheint auf einem anderen Blatt zu stehen. Dieses Buch setzt an einer anderen Stelle an als Konzepte, die Schülern die Schädlichkeit exzessiven Mediengebrauchs vor Augen führen wollen. Es soll dazu beitragen, zunächst ganz wertungsfrei die Organisation von Welt und Wissen durch Medien zu beobachten und sich einen eigenen Standpunkt zu erarbeiten.

MEDIEN DER SCHULE, SCHULE DER MEDIEN: FORDERUNGEN AN EINE INSTITUTION

Wie ernst es der Bildungspolitik um die Medienkompetenz ist, kann man an ihrem bewertungsrelevanten Status ableiten. Die Kultusministerkonferenz fordert in ihrem oben erwähnten Beschluss von 2012 die Berücksichtigung der Medienkompetenz bei der Bewertung der Schülerleistungen (»Medienbildung in der Schule« 2012, S. 7). Eine solche Bewertung ist nur dann sinnvoll und zulässig, wenn die abgeprüften und bewerteten Kompetenzen auch im Unter-

richt angebahnt wurden. Medienkompetenzentwicklung ist – bislang – nicht an bestimmte Schulfächer gebunden.

Traditionell sieht sich der Deutschunterricht in der Rolle, Medienkompetenzen zu entwickeln: »Denn«, so Volker Frederking, »der Deutschunterricht ist aufgrund der Medialität seiner unterrichtlichen Gegenstände Medienunterricht par excellence und deshalb in besonderer Weise für die Vermittlung von Medienkompetenz zuständig« (Frederking/Krommer/Maiwald 2008, S. 89). Die medienkundlichen Anforderungen des Deutschunterrichts wurden dabei viele Jahre lang durch die kritische Analyse unterschiedlicher Zeitungen oder TV-Nachrichtensendungen sowie die Erarbeitung grundlegender filmanalytischer Kenntnisse eingelöst. Hierbei liegt der eindeutige Schwerpunkt aber auf den Verbreitungsmedien (Printmedien, Funk und Fernsehen) – Kommunikationsmedien und Speichermedien sowie die technische Seite der Medien wurden dabei selten ausreichend thematisiert. Die Kompetenzentwicklung im Umgang mit Computern sowie das souveräne Agieren im Informationsspeicher Internet werden für das selbständige Lernen in allen wissensbasierten Fächern benötigt. Schulen reagieren darauf, indem sie fächerübergreifende Medienkonzepte ausarbeiten, die, in Form von Spiralcurricula, mediale Kompetenzen jahrgangsstufenbezogen an jeweilige fachbezogene Lerninhalte koppeln. Ziel ist es, dass am Ende der Schulzeit eine überprüfbare Medienkompetenz entwickelt wurde, für die jeder Fachlehrer eine Teilverantwortung trägt: Beispielsweise kann es im Musikunterricht um Fragen des Umgangs mit dem Urheberrecht gehen, im Politikunterricht visualisiert man über selbst erstellte Diagramme Wahlergebnisse, im Ethikunterricht geht es um Mobbing.

Medienkompetenz erhält demnach eine fächerübergreifende Relevanz, die sich auch in der Lehrerbildung stärker niederschlagen muss. Schon 2009 formulierten die Erstunterzeichner des »Medienpädagogischen Manifests« die Forderung, sowohl die organisatorischen Rahmenbedingungen in Schulen als auch die Qualifikation des Lehrpersonals den aktuellen medienpädagogischen Erfordernissen anzupassen:

Theoretische und empirische Arbeiten beleuchten die vielfältigen Dimensionen des Medienhandelns und die Bedeutung der Medien für die Sozialisation und kulturelle Alltagspraktiken. Es gibt eine Fülle an hervorragenden medienpädagogischen Materialien für die Praxis, eine Vielzahl an überzeugenden Modellversuchen und eindrucksvollen Leuchtturmprojekten, aber es fehlt an der erforderlichen Nachhaltigkeit. Es mangelt nach wie vor an der Infrastruktur und an den organisatorischen Rahmenbedingungen in den Bildungseinrichtungen sowie an der medienpädagogischen Qualifikation der pädagogischen Fachkräfte. (»Medienpädagogisches Manifest« 2009)

Eine recht aktuelle internationale Studie unterstreicht diesen Befund: Laut ICILS, der »International Computer and Information Literacy Study«, stel-

len gerade die Haltung der Lehrpersonen und die Ausstattung der Schulen die hauptsächlichen Hindernisse für die verstärkte Einbindung Neuer Medien in den Unterricht dar. Die Daten der Studie wurden 2013 erhoben und im November 2014 veröffentlicht. Neben den Schülerinnen und Schülern der achten Klassen wurden auch Lehrkräfte und Schulleitungen befragt. Neben Deutschland haben sich rund zwanzig weitere Länder an der internationalen Bildungsvergleichsstudie beteiligt. Hinderungsgründe für den Einsatz von Informationstechnologie im Unterricht werden, besonders in Deutschland, von Lehrpersonen in »organisatorischen Problemen« (34,4 % der Befragten), der befürchteten »Ablenkung vom Lernen« (29,5 %) sowie in der Gefahr eines »Kopierens aus dem Internet« (75,8 %) gesehen (vgl. Abb. 2).

Bildungswissenschaften und Bildungspolitik plädieren schon lange für eine stärkere Verankerung der Medienkompetenzentwicklung in der Lehrerbildung. »Lehrkräfte benötigen für die Vermittlung von Medienbildung sowohl eigene Medienkompetenz als auch medienpädagogische Kompetenzen«, so die Kultusministerkonferenz (»Medienbildung in der Schule« 2012, S. 7).

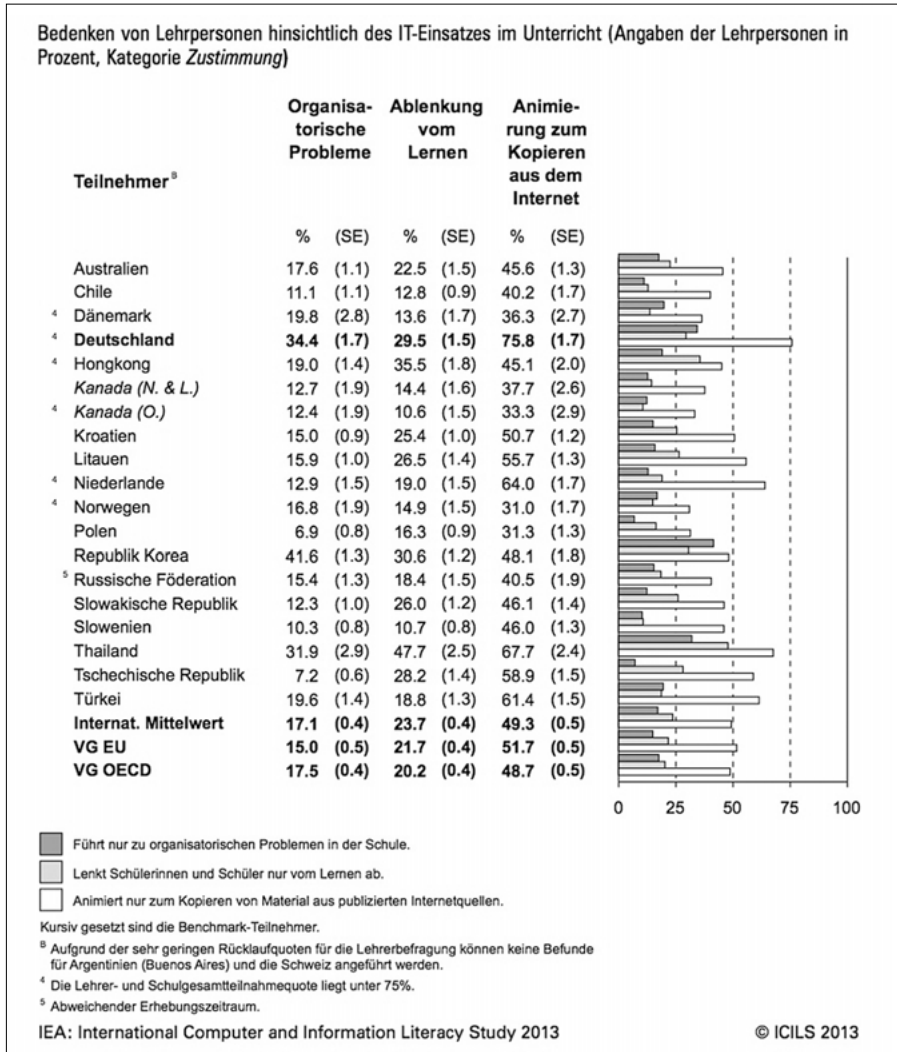
Dazu solle man die Medienbildung in der ersten und zweiten Phase der Lehrerausbildung fest verankern und über kontinuierliche Fortbildungen darüber hinaus fördern.

Dies sind konkrete Forderungen. Angesichts der Lehrerausbildung im deutschsprachigen Raum bilanziert das Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend jedoch 2013:

Entgegen der Proklamation, das Fachgebiet zu stärken und die Bedeutung der Medienkompetenz hervorzuheben, fristet die Medienpädagogik in den Ausbildungsgängen der Elementarpädagogik, der außerschulischen Pädagogik, der Sozialpädagogik sowie in der Lehrerinnen- und Lehrerausbildung mit wenigen Ausnahmen ein Nischendasein. (Röll 2013, S. 87)

Modelle und Anregungen, die Medienbildung in die Lehramtsausbildung zu integrieren, gibt es viele (vgl. hierzu etwa den Überblick über die erziehungswissenschaftlichen und fachdidaktischen Konzepte zur Medienbildung in Imort/Niesyto 2014, De Witt/Czerwionka 2013, Schulz-Zander/Eickelmann/Moser 2012, bes. S. 249-480, Albers/Magenheim/Meister 2011, Sesink/Kerres/Moser 2007). Auch sind Standards formuliert, die das Erreichen von Zielen der Medienkompetenzentwicklung überprüfen sollen. Dennoch sind angehende Lehrerinnen und Lehrer in weiten Teilen ihrer Ausbildung darauf angewiesen, sich eigenständig weiterzubilden.

Abbildung 2: Bedenken von Lehrpersonen hinsichtlich des IT-Einsatzes im Unterricht – Ergebnisse der International Computer and Information Literacy Study 2013.



Quelle: Bos/Eickelmann/Gerick 2014, S. 32.

Medienaffinen Lehrerinnen und Lehrern stehen im Schulalltag organisatorische Probleme im Weg: Die Schulen sind teilweise mangelhaft mit der erforderlichen Hardware und Software für einen mediengestützten Unterricht ausgestattet. Selbst wenn eine gute Grundausstattung vorhanden ist, muss diese

gewartet und stetig aktualisiert werden. Einem mediengestützten Lernen, wie es im Bereich der Erwachsenenbildung schon etabliert ist (vgl. Kerres 2012), stehen auf den Ebenen der Primär- und Sekundarstufen auch rechtliche Rahmenbedingungen im Wege: Internetgestütztes, eigenverantwortliches Lernen mit reduzierten Präsenzzeiten (blended learning) kollidiert mit der Anwesenheitspflicht an den Schulen, Lernplattformen, auf die Lernmaterial hochgeladen wird, bringen neue urheberrechtliche Fragen ins Spiel, die Einbindung eigener Hardware in Unterrichtszusammenhänge (bring your own devices – BYOD) kann unter Umständen einem absoluten Handyverbot, wie es viele Schulen ausgesprochen haben, zuwiderlaufen. Die Möglichkeiten der Medientdidaktik können also nicht immer voll ausgeschöpft werden, sei es mit Blick auf den rechtlichen Rahmen, sei es mit Rücksicht auf andere Erziehungsziele.

Abgesehen davon, dass der Umgang mit technischen Medien und elektronischen Kommunikationsmedien den Schulen Schwierigkeiten bereitet, ist es jedoch auch eine Frage der Haltung gegenüber Medien. Die Befürchtung etwa, Schülerinnen und Schüler könnten durch die Nutzung des Internets dazu animiert werden, Inhalte zu kopieren und als eigene Lernleistungen auszugeben, teilen laut ICILS 75,8 % der Lehrerinnen und Lehrer in Deutschland (s. o.) Die Hemmschwelle, etwas aus dem Internet zu kopieren und in eigene Texte einzufügen, ist denkbar gering, schließlich ist die Information im Netz in Sekundenschnelle gefunden und ein Klick genügt, um sie in das eigene Dokument einzufügen. Dennoch ist das daraus entstehende Problem nicht neu: Auch schon zu Zeiten des gedruckten Buches mussten Schülergenerationen lernen, souverän und redlich mit Informationen aus unterschiedlichen Quellen umzugehen. In dem Maße, in dem es für Schülerinnen und Schüler leichter geworden ist, etwas aus dem Internet zu kopieren, ist es auch für die Lehrerinnen und Lehrer leichter geworden, einkopierte Passagen zu finden und ungekennzeichnete Quellen ausfindig zu machen. Die Herausforderung, Schüler zu eigenständigem Arbeiten zu erziehen, besteht seit jeher und ist nicht an bestimmte mediale Voraussetzungen gebunden. Sie liegt als Erziehungsziel auf einer übergreifenden Ebene. Macht man sich klar, dass Medien nicht erst seit ein paar Jahrzehnten unsere Welt prägen, sondern seit Menschengedenken, so wird auch der Maßstab der Veränderungen zurechtgerückt, die die elektronischen Kommunikationsmedien mit sich bringen. Selbstverständlich muss Medienkompetenz in der Ausbildung der Lehrerinnen und Lehrer eine angemessene Rolle spielen. Lehrerinnen und Lehrer müssen sich sicher fühlen im Umgang mit elektronischen Medien, um sie, wo es sinnvoll ist, in den Unterricht einbauen zu können und um die Medienkompetenz ihrer Schüler in diesem Feld zu fördern. Medienkompetenz wird jedoch bereits im Umgang mit den traditionellen Medien der Schule eingeübt und muss sich nicht nur auf die ›neuen‹ Medien beziehen: Logische Verknüpfungen müssen mit und ohne

Computer hergestellt werden, Bilder decodiert und Texte verstanden werden, innerhalb und außerhalb des Netzes.

Eine Stärkung der Medienkompetenz an deutschen Schulen hat auf mehreren Ebenen stattzufinden: Der organisatorische, finanzielle und rechtliche Rahmen muss berücksichtigt werden, kann aber nicht als Entschuldigung dafür herhalten, dass die Auseinandersetzung mit medientheoretischen und medienpraktischen Fragen so zögerlich erst in den Schulen ankommt.

Unser Buch versteht sich als Vorschlag, Medien anders zu denken als dies bisher in den Schulen und der pädagogischen und didaktischen Literatur oftmals getan wurde: nämlich mit dem Blick der Medienwissenschaftler.

MEDIEN ► PÄDAGOGIK: MEDIENPÄDAGOGIK – EIN PERSPEKTIVWECHSEL

Seit Jahren gibt es eine etablierte Medienpädagogik, Medienkompetenz ist ein Schlagwort, das in keinem didaktischen Lehrbuch fehlen darf – man könnte meinen, die Schulpraxis sei übersättigt von medienreflexiven Ansätzen und eine Konfrontation mit Medientheorien längst obsolet. Dennoch klagen Bildungswissenschaftler und Politiker über die mangelnde Ausbildung der Lehrkräfte. Pauschalisierend formuliert: Eine fundierte Auseinandersetzung mit Grundfragen der Medienwissenschaft fehlt bei der Lehrerbildung ebenso wie die Neugierde mancher Lehrpersonen, technisch auf Stand zu bleiben. Damit fehlen Voraussetzungen dafür, die eingeforderte Medienkompetenz bei Schülerinnen und Schülern anzulegen. Dieses Buch setzt an einem anderen Punkt an als viele der mediendidaktisch oder medienpädagogisch ausgerichteten Werke. Es geht uns nicht darum, Rezepte für das Unterrichtsgeschehen zu liefern oder über Medien und ihre Nutzung zu urteilen – nicht, weil das nicht möglich oder nötig wäre, sondern um eine Perspektive stark zu machen, die unserer Ansicht nach diesen Schritten vorausgehen muss: Wir möchten mit diesem Buch einen medienwissenschaftlich ausgerichteten Blick auf unsere Lebenswelt und damit auch auf Fragen der Erziehung und des Unterrichtens ermöglichen. Es ist uns weniger wichtig, eine bestimmte Position in medienpädagogischen Fragen zu vermitteln als zu einer neugierigen, staunenden Haltung zu ermuntern – gegenüber historischen und aktuellen Entwicklungen unserer medialen Umwelt sowie gegenüber unserem mit und durch Medien geprägten Selbstverständnis. Diese Haltung ist wohlgemerkt nicht neu und wird von der aktuellen Medienpädagogik vertreten – sie scheint allerdings bei Lehrerinnen und Lehrern nicht stark verbreitet zu sein, wie die Ergebnisse der letzten ICILS, wie oben skizziert, nahelegen (vgl. S. 23-27).

Eine klassische Definition der Medienpädagogik bestimmt diese als »übergeordnete Bezeichnung für alle pädagogisch orientierten Beschäftigungen mit

Medien in Theorie und Praxis« (Issing 1987, S. 87). Unser Buch ist bewusst keine Medienpädagogik, die von Seiten der Pädagogik auf Medien blickt, sondern das Gegenstück: Ein Blick von Seiten der Medienwissenschaft auf pädagogische Fragen. Dabei sind diese mitnichten auf die Schule reduziert. Medien und Bildung haben eine Schnittstelle, die breiter angelegt ist. Etwaigen Einwänden, der Blick auf Medientheorien und medienwissenschaftliche Fragestellungen führe zu weit von der Schulpraxis weg, ist Folgendes entgegenzuhalten: Für eine nachhaltige Medienkompetenzentwicklung bei (angehenden) Lehrerinnen und Lehrern genügt es nicht, sich eine Meinung zu aktuellen Medien zu bilden. Vielmehr müssen Grundfragen der Medienwissenschaft vom konkreten Gegenstand abstrahiert gestellt und differenziert beantwortet werden können. Dazu ist es unerlässlich, historische Entwicklungen nachzuvollziehen und eine medienwissenschaftliche Systematik zumindest in Ansätzen kennen zu lernen. Erst mit dem Blick für das historisch Einmalige oder Wiederkehrende, für Argumentations- und Reaktionsmuster im Umgang mit Medienfragen, können aktuelle Tendenzen sachgerecht (und nicht aus persönlichen Vorlieben und Gewohnheiten heraus) bewertet werden. Erst die Medientheorie schärft das Urteil, indem sie Kategorien und Begriffe zur Verfügung stellt, um Medien und ihre Nutzung kritisch und reflektiert in Beziehung zu setzen.

Die Debatten quer durch die Geschichte zeigen, dass es sowohl ›bewahrpädagogische‹ Ansätze gibt, die gerade im Hinblick auf jeweils neue Medien Bedenken anmelden und vor den schädlichen Konsequenzen der unkontrollierten Mediennutzung warnen, als auch progressive Ansätze, die die positiven Auswirkungen und Möglichkeiten der Nutzung eines neuen Mediums betonen. Drei Dinge fallen ins Auge: Erstens sind die Argumente, mit denen Medien abgelehnt bzw. begrüßt werden, strukturell ähnlich, ob es um die Ablehnung von Schrift, Film oder Smartphone geht. Dies legt nahe, dass es weniger um die konkreten Medien geht als um allgemeine pädagogische Fragen sowie um Fragen der Deutungsmacht. So werden, zweitens, Urteile über Medien gefällt, die sich eigentlich auf die Werthaltungen, also Inhalte, beziehen oder auf die Ästhetik, die mit dem Medium verbreitet wird. Drittens sind sie nahezu wirkungslos: Medien setzen sich durch, wenn sie attraktiv sind, unabhängig von den Kassandrarufern oder Heilsversprechen, die an sie geknüpft werden.

Dennoch sind ein Nachdenken und eine im besten Sinne kritische Haltung zu Medien nicht obsolet: Sie sollten das Medienhandeln in pädagogischen Zusammenhängen, vor allem auch das eigene Medienhandeln, begleiten. Genau so wichtig erscheint es uns aber, dass pädagogisch Handelnde sich den Voraussetzungen ihrer Positionierung zu Medienfragen selbstkritisch stellen: Wo geht es wirklich um das einzelne Medium, wo aber geht es um die Angst vor der eigenen Ohnmacht: Angst, die Kontrolle über die Erziehung zu verlieren oder Angst, die eigenen Mittel der Bildung und Bindung nicht so attraktiv ge-

stalten zu können wie die Medienästhetik, die man kritisiert? Diese metareflexive Ebene fehlt oftmals in Mediendebatten, obwohl sie handlungsleitend sein sollte: Erst wenn man verstanden hat, aus welchen Gründen man ein Medium und seine (exzessive) Nutzung kritikwürdig findet, verlässt man Kommunikationsstrategien, die einem Nutzer das Medium madig machen sollen und kann die Probleme, die man sieht, direkt ansprechen.

Wie nun deutlich geworden ist, soll dieses Buch seinen Nutzen für die Schulpraxis nicht daraus schöpfen, dass es Handlungsanweisungen und konkrete Vorschläge zum Umgang mit Medien in der Schule liefert. Ein fundiertes Urteil über die unterschiedlichen Medien sollte aber begleitet werden von Neugierde; der Neugierde, mehr über die Entstehung, Funktion, Wirkung und Geschichte eines Mediums zu erfahren und der Neugierde, Positionen kennen zu lernen, die sich aus der fundierten Kenntnis der Medien heraus ein Urteil über sie gebildet haben.

Als Autoren glauben wir, dass in dieser medienwissenschaftlichen Perspektive ein großer Gewinn für die Mediendebatten besteht, die um das Erziehungsfeld Schule entstanden sind. Man muss kein Medienwissenschaftler sein, um über Medienfragen zu streiten. Jedoch wird Sachkenntnis helfen, Entwicklungen historisch einzuordnen statt vorschnell Alarm zu schlagen oder Hurra zu schreien. Mit Sachkenntnis kann besser unterschieden werden, welches Verhalten tatsächlich dem ›Medienkonsum‹ geschuldet ist und welches medienunabhängig ist. Und, nicht als Letztes, wird man mit dem Medienbegriff der Medienwissenschaften im Gepäck feststellen können: Man ist viel medienkompetenter als angenommen. In diesem Sinne soll das Buch in erster Linie der oben angesprochenen Neugierde gerecht werden. Ziel ist es nicht, dass ein Leser nach der Lektüre alle Fragen der Medienpädagogik beantworten kann, sondern dass er ihnen mit einer neuen Perspektive begegnet.

4. Mediengeschichte schreiben – aber wie?

ZUM BEGRIFF DER GESCHICHTE: EIN KURZER EXKURS

Die Geschichte der Medien ist bisher in vielfältiger Form erzählt worden. Es gibt sowohl kurze als auch ausführliche Historiographien einzelner Medien (Schrift, Film, Fernsehen, Internet etc.), Medienformate (etwa: optische oder akustische Medien), Medienprodukte und -institutionen (etwa: Buch, Kino, Sendeanstalten, Verlage etc.) oder Medienepochen (etwa: ›Gutenberg-Galaxis‹, ›Massenmedien‹, ›digitales Zeitalter‹) sowie diverse Versuche, Mediengeschichte insgesamt – von den Anfängen in der Höhle von Lascaux oder anderswo bis zum Web 2.0 – darzustellen (vgl. Schröter/Schwering 2014).

Bevor wir im Weiteren einige Modelle solcher Mediengeschichtsschreibung kurz sichten und vorstellen werden, um von da aus einen eigenen Weg zu finden, ist jedoch ein kurzer Exkurs in Kauf zu nehmen, der ein Problem der Mediengeschichtsschreibung, aber auch der Historiographie im Allgemeinen betrifft. Denn was ist ›Geschichte‹? Oder: Wie erscheinen uns die Ereignisse der Vergangenheit?

Darauf wirft nun nicht nur die Vielzahl der Rekonstruktionsversuche dieser Ereignisse, sondern auch der hier gewählte Begriff ein bezeichnendes Licht: Gibt es nicht nur ›eine‹ Geschichte, wenn sie verschieden erzählt werden kann? Und was bedeutet in diesem Zusammenhang ›Rekonstruktion‹? Sollte Geschichte Gegenstand einer Konstruktion sein? Was aber passiert dann mit der (historischen) Wahrheit?

Man sieht schon, das ist alles nicht so einfach oder trivial, wie es auf den ersten Blick vielleicht aussehen mag. So wurde bereits oft und ausführlich darüber nachgedacht. Befragen wir also eine dieser geschichtsphilosophischen Überlegungen, einen Text unseres Vertrauens, insofern er, obschon etwas älter, doch das Problem in unserem Sinne auf den Punkt bringt. Es handelt sich um Walter Benjamins Thesen »Über den Begriff der Geschichte«, die wir jetzt in einigen für unseren Kontext wichtigen Teilen analysieren sowie in vier kurzen Schritten für diesen fruchtbar machen wollen.

Der Engel der Geschichte blickt zurück

Die Schrift enthält eine wegen ihrer Einprägsamkeit, aber auch Eindringlichkeit zu Recht berühmte Passage über den »Engel der Geschichte«. Ihn skizziert der Autor, Schriftsteller, Kultur- und Medientheoretiker wie folgt:

Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm (Benjamin 1991, S. 697f.; Herv. i. O.)

Dabei gelten die geschichtsphilosophischen Thesen als Benjamins letzte Arbeit, bevor er sich auf der Flucht vor den Nationalsozialisten 1940 in Port Bou selbst tötete. Der Text entstand folglich in einer Zeit, die sich nicht nur sichtbar dazu anschickte, zu einem beispiellosen Trümmerhaufen anzuwachsen. Diese Zeit blickte ebenso unmittelbar auf einen – zuvor gleichfalls beispiellosen – Trümmerhaufen zurück. In diesem Sinne sind das apokalyptische Bild, das der Text in Anlehnung an Paul Klees Aquarell *Angelus Novus* zeichnet, und der pessimistische Tonfall, der es flankiert, kaum überzogen und sollten nicht verwundern. Uns interessiert nun die Konzeption von Geschichte, die hier zum Thema wird. Denn diesbezüglich lassen sich im Text folgende Linien der Argumentation unterscheiden und festhalten: Benjamin differenziert zwischen zwei Möglichkeiten, Historie wahrzunehmen und zu beschreiben, nämlich die einer linearen Fortschrittserzählung als »Kette von Begebenheiten« und die der Sicht auf ein Trümmerfeld:

1. Während sich die Annahme eines Fortschritts dabei an der Homogenität von Historie orientiert (eins folgt kontinuierlich auf das andere), sieht der »Engel der Geschichte« dort vor allem Brüche und Umbrüche, Teile und Gemengelagen, die eher auseinanderstreben als sich zusammenfügen.
2. Wo der Blick auf ein historisches Kontinuum als Privilegierung des Fortschritts zur Auszeichnung einer steten Entwicklung der Verhältnisse tendiert, d.h. sie im Sinne von deren schrittweiser und erfolgreicher Korrektur begreift, sieht sich Benjamins Engel genau davon ausgeschlossen: Der Sturm weht ihn vom Paradiese fort in eine ungewisse, nicht notwendig bessere Zukunft.

In dieser Hinsicht lassen sich Strukturen einer und für eine Historiographie bestimmen, die sich weder der Darstellung eines bloßen Ablaufs von Geschichte (Ereignisgeschichte) noch der Behauptung eines zumeist kontinuierlichen Fortschritts in ihr verschreibt. Es geht um mehr. Greifen wir dazu Benjamins Metapher auf, so hat es Geschichtsschreibung eher mit Stürmen als mit gleichmäßigen Winden, eher mit Fluten als mit spiegelglatten Oberflächen zu tun. Oder anders, aber weiter im Bild bleibend, gesagt: Historiographie, die nicht nur nach den gelungenen Entdeckungsreisen als vielmehr auch nach den Schiffbrüchen fragt, die den Erfolgen vorausgingen oder sie begleiteten, geht davon aus, dass die Geschichte einer zielführenden Planung und eines überwältigenden Erfolgs allein im Rückblick *sowie* um den Preis einer Vernachlässigung oder gar Ausgrenzung jener Irrungen, Wirrungen, Unsicherheiten, Debatten, Niederlagen und Sackgassen geschrieben werden kann, die den Erfolg als Hauptsache in Frage stellen. Schauen wir also in diesem Sinne auf und in die Vergangenheit zurück und sehen, dass wir nicht länger in Höhlen und unter Mammuts, sondern Gott sei Dank in einer Welt der ›digitalen Plattform‹ (Helmut Schanze) leben, dann verblassen solche Unsicherheiten, Fehleinschätzungen und Auseinandersetzungen im Verweis auf das zuletzt doch glückliche und im Ganzen gelungene Ende.

Brüche und offene Strukturen

Gegen eine solche Zielansprache als Praxis vor allem der Zurichtung auf den Erfolg bzw. das gewonnene Finale wendet sich eine Fokussierung der Brüche in der Geschichte. Sie beobachtet Historie in Hinsicht auf jene offenen Strukturen, in denen vorerst noch kein Ende absehbar ist und somit jedwede Innovation (etwa eine technische Erfindung) nicht sogleich neue Wege anbahnt, sondern mit anderen Innovationen um ihre Durchsetzung ringt, d.h. auf Zustimmung oder Ablehnung stößt, Verständnis oder Irritationen und Spannungen hervorruft – kurzum: einer Textur von Begleitumständen ausgesetzt ist, deren Unbestimmtheit aller Dominanz und jeder Kohärenz nicht nur vorausgeht, sondern auch eingeschrieben bleibt. Denn es ist keineswegs nur die Innovation selbst, die sich etwa aufgrund irgendeiner sagenhaften Neuheit oder Einzigartigkeit gegen Widerstände oder Konkurrenzen behauptet, da sie sich innerhalb dieser Gemengelagen überhaupt erst durchzusetzen vermag. So verfestigt sie sich nie ganz bzw. verweist permanent auf Anderes und ist auf Anderes verwiesen: Die Innovation kann den, mit Benjamin, Trümmerhaufen der auseinanderstrebenden Tendenzen, der Debatten und Skandale, der notdürftigen Reparaturen in ihrer Geschichte und Gegenwart nicht eigentlich hinter sich lassen, auch wenn eine ›Erfolgsgeschichte‹ dies später, also nachträglich, behauptet.

Das Neue als Leerstelle und offene Frage

Geschichte nicht als bloße Abfolge, als ›Kette von Begebenheiten‹ und permanenten Fortschritt wahrzunehmen, bedeutet demnach insgesamt, in den Umbrüchen, denen sich der historische Wandel in der Konfrontation mit Innovationen ausgesetzt sieht, ein Stocken der Verhältnisse auszuzeichnen, das sich erst im Rückblick sowie im Kontext diverser Einflüsse und unter erheblichem Aufwand zu verdichten beginnt. In den Momenten des ersten Auftauchens eines Neuen – und also primär der Suche wie der Irritation – aber steht noch nichts fest und ist vieles möglich. Von da aus beschreibt Historiographie einen grundlegend offenen Prozess, der für den Auftritt von Innovationen nicht einen substantiellen Akt beispielsweise der ›Erfindung‹ von Sprache annimmt, sondern von einer Mischung verschiedener Ebenen spricht, in der das Neue vorläufig eine Leerstelle ist und markiert: Etwas war vorher anders (wir hatten keine Sprache). Aber was *genau* ist jetzt anders? An diese noch weitestgehend offene Frage schließt dann in einer Geschichtsschreibung nicht nur des Erfolgs und der Kontinuität die Beobachtung jener Versuche an, die, wiederum auf verschiedenen Niveaus und im Zuge wechselseitiger Vermengung, beabsichtigen, dieses neue Andere zu ›zivilisieren‹, d.h. es zu bewerten, zu debattieren, zu begrüßen oder zu verdammen.

Spannungen und Hysterie

In diesem Sinne braucht man Benjamins Geschichtsbild vor allem der katastrophalen Brüche nicht zu teilen, um mit ihm zur Geltung zu bringen, dass jeder historische Wandel grundsätzlich auf Irritationen und Spannungen fußt, die sich keineswegs auf Marginalien reduzieren lassen. Zugleich ist die Perspektive auch der Katastrophe/Eskalation darin nicht gering zu schätzen. Denn gerade wenn ein neues Anderes das Potential eines Umschwungs hat, ist es niemals nur zu konsumieren, sondern erzeugt einen Anpassungsdruck, der selbst noch in dessen Ablehnung massive Energien verbrauchen und dabei durchaus auch hysterische Züge annehmen kann. Der im Gefolge der ersten Filmvorführungen um 1900 entstandene und bis heute populäre Kino-Mythos, nach dem der Film eines einfahrenden Zuges die Zuschauer derart in Panik versetzt habe, dass sie von ihren Sitzen aufsprangen, gibt dafür ein prägnantes Beispiel. Denn obwohl es sich hier in der Tat um einen Mythos handelt, der heute gut erforscht und kritisch reflektiert ist, bezeichnet er als solcher nichtsdestoweniger die anfängliche Verstörung und Faszination, die von der neuartigen Technik ausging. Somit bildet ein solches Phantasma kein nur hysterisches Beiwerk von Umbrüchen, sondern gehört zu deren innerstem Kern.

Nehmen wir am Ende dieses Exkurses das Thema unserer Untersuchung wieder auf, ist für eine Mediengeschichte auch (nicht: allein) im Zeichen der Aufregungen und Auseinandersetzungen vorläufig festzuhalten, dass sie, anstatt nur Daten aufzulisten und abzuarbeiten, komplexe Strukturen in den Blick nimmt. Da diese Mediengeschichte darin nicht von einer quasi natürlichen Dominanz einer Innovation ausgeht, misst sie der offenen Retrospektive besondere Bedeutung zu: Ob sich eine Erfindung – ein neues Medium oder eine neue Technik – durchsetzt, hängt weniger von dieser selbst als von den vielfältigen Faktoren ab, aus denen sie erwächst, die sie betreffen und die sie in der Folge begleiten.

In diesem Sinne also zeigt sich, dass der *Wert* des Neuen primär undefinierbar und daher vor allem umstritten ist. Zugleich stellt jede Neuheit, jedes Andere eine Herausforderung dar, die Probleme schafft und dadurch irritiert: Was *jetzt* anders ist oder sein wird, steht nicht sofort fest. In diesem Sinne bezeichnet das Auftauchen einer bahnbrechenden Innovation eine Leerstelle, mit der die Abläufe, Zirkulationen und Routinen vorerst ins Stocken geraten.

Demnach unterscheidet sich der Ansatz, Mediengeschichte als und entlang einer Geschichte zunächst von Aufregungszuständen und Debatten zu erzählen, nicht allein vom Konzept eines sukzessiv-linearen Fortgangs der Evolution von Medien, sondern zieht darüber hinaus jene ›Erfolgsgeschichten‹ in Zweifel, die den Siegeszug einer Innovation als immer schon absehbaren inszenieren. Zugleich operiert auch diese Perspektive aus der Rückschau auf Vergangenes und beinhaltet damit konstruktive Elemente, d.h. sie bietet nur *eine mögliche* Ansicht der in ihrer Vielfalt sich immer schon entziehenden historischen Wahrheit: Das »wahre Bild der Vergangenheit«, schreibt Benjamin, »*huscht* vorbei« (Benjamin 1991, S. 695 Herv. i. O.). Es lässt sich nicht festhalten. In dieser Hinsicht kommt es dann, so Benjamin weiter, nicht darauf an, zu »erkennen ›wie es denn eigentlich gewesen ist‹« (ebd.). Vielmehr geht es für den Autor um Annäherungen, die in der Geschichte nicht zuletzt ein Reservoir erblicken, das auf die Gegenwart und Zukunft hinweist bzw. besser: mit ihnen verbunden ist. Es gibt, das akzentuiert Benjamin, ein »Bild der Vergangenheit«, in dem sich die Jetztzeit als »gemeint« (ebd.) erkennen kann. Was hier etwas abstrakt oder auch ›blumig‹ ausgedrückt scheint, meint nichts anderes, als das in der Vergangenheit Situationen/Strukturen entdeckt werden können, die heutigen Verhältnissen/Strukturen zumindest nicht unähnlich sind. Vielleicht lässt sich daraus nun, folgen wir nochmals Benjamin, »de[r] Funken der Hoffnung« (ebd.) anfachen, der über den Aufregungszustand, die Unsicherheiten oder Alarmierungen der Gegenwart hinausweist, d.h. diese in einem auch anderen Licht zeigt. Aber mit welcher (Medien-)Theorie genau lässt sich eine solche Beobachtung am Gegenstand organisieren? Welches Modell als Ausrichtung des Materials wäre dazu in Anschlag zu bringen? Diesen Fragen soll jetzt nachgegangen werden.

MODELLE DER MEDIENHISTORIOGRAPHIE UND MEDIENANALYSE

Modelle im hier gemeinten Sinn sind wissenschaftliche Instrumente, die der Ordnung und Orientierung dienen – sie erlauben, eine Datenlage zu sortieren sowie aus ihr Probleme und mögliche Problemlösungen abzuleiten sowie diese in ihrer Relevanz zu unterscheiden und zu gewichten (vgl. Kuhn 1976). Dabei sind Modelle in sich beweglich organisiert, d.h. sie können modifiziert werden, sobald sich die Datenlage oder der Datenbestand ändert. Im Folgenden sollen nun kurz einige Modelle der *Medienwissenschaft/-theorie/-geschichtsschreibung* vorgestellt werden, um die Reichweite möglicher Orientierungsversuche wenigstens – wenn schon nicht zur Gänze (vgl. aber Schröter 2014 und Schröter/Schwering 2014) – so doch in ihren Grundzügen zu sichten. Zugleich impliziert die folgende Auflistung keinerlei ›Rangfolge‹ (etwa nach ›Relevanz‹ oder ›Einfluss‹). Gedacht ist lediglich an einen Überblick über gebräuchliche Verfahrensweisen mit dem Ziel, daraus Rückschlüsse auch auf die eigene Praxis zu ziehen.

Chroniken

Mediengeschichte als ›Chronik‹ einer Entfaltung von Medientechniken und deren Umfeld: Dort orientiert sich Geschichtsschreibung anhand einer Datenlage, deren Korpus etwa Erfindungen und Techniken, mediale Produkte sowie medienspezifische Gesetze oder ebensolche Institutionen umfasst. Diese/deren gesammelte Daten werden in *chronologischer* Reihenfolge aufgelistet und bieten einen Überblick über die Medienverhältnisse verschiedener Epochen. Die ›Kette der Begebenheiten‹ beginnt dann beispielsweise in der besagten Höhle in Südfrankreich und reicht bis in die Gegenwart der *Social Media*.

Ein anderes Format desselben bieten jene Chroniken, die Mediengeschichte als Aufriss ihrer Grundzüge und Tendenzen präsentieren, d.h. über die ›nackte‹ Abarbeitung der Datenlage hinaus Gewichtungen hinsichtlich bestimmter Trends vornehmen. Das kann z.B. das Stichwort der ›Massenmedien‹ sein. Die Leistung der Chronik besteht dann darin, diesen Maßstab auf seine Vor- und Frühgeschichte sowie dessen Zukunft hin zu befragen, also ihn in den Ausprägungen der öffentlichen Kommunikation in der Antike oder des Mittelalters wiederzufinden bzw. ihn im Zeitalter auch der ›digitalen Plattform‹ am Werk zu sehen. Gleiche oder ähnliche Strukturen finden sich für die Historie bestimmter Medienbereiche, -formate, -exemplare, -institutionen sowie die einzelner Medien.

Eine weitere Modifikation chronologischer Anordnung ist deren Ergänzung um Geschichten der Wechselwirkung oder des Verfalls. Auf dem Programm steht hier, einzelne Medienfelder in ihrer chronologischen Aufreihung zu einer Gesamtschau auch der produktiven Verflechtung – etwa zwischen Film, Fernsehen und Theater – zu verdichten sowie ebenso jene Medien(-formate) zu be-

rücksichtigen, die innerhalb der Mediengeschichte verschwunden sind oder zu verschwinden drohen (beispielsweise die Hör- oder Videokassette).

Medienarchäologie

Eine ebenfalls erweiterte Chronologie der Medien bietet die *Medienarchäologie* (vgl. dazu auch die Seiten 186-197 im vorliegenden Buch), die zunächst allerdings keine (jedenfalls keine herkömmliche) Chronik sein will. Denn sie setzt sich gerade gegen die Sinnstiftungen – Erfolgsstories – des erzählend-hermeneutischen Sprechens über Geschichte zur Wehr: Nicht sollen solche ›Imaginationen‹, sondern die Materialitäten, also die, so sagt es der Begründer der Medienarchäologie Friedrich Kittler, »Blaupausen oder Schaltplän[e]« (Kittler 1986, S. 5) selbst die Untersuchung und ihre Argumentation anleiten sowie in Stellung bringen. Dabei folgt die Nutzung des Begriffs der ›Archäologie« den Schriften des (Wissenschafts-)Historikers und Diskurstheoretikers Michel Foucault, der damit den Rückgriff der Geschichtsschreibung auf konkrete Praktiken (hier allerdings: des Diskurses) bezeichnet. Mit ihrer spezifischen Lesart Foucaults wendet sich die Medienarchäologie nun gegen den Glauben, der Mensch sei Herrscher über und Erfinder der Technologien, die er nutzt. Vielmehr muss umgekehrt von Medien als »anthropologische[n] Aprioris« gesprochen werden, denen gegenüber Menschen lediglich »Haustiere« (ebd., S. 306, 167) sind: Es sind Medien – und das zeigt schon die Sprache – die das menschliche Dasein und seine Geschichte *maßgeblich* prägen und ausrichten. Eine weitere Zumutung medienarchäologischer Historiographie ist deren Gedanke, dass der Krieg als ›Vater der Medien‹ anzusprechen ist: (Medien-) Technische Innovationen (z.B. Rundfunk, Computer) gehen vor allem aus kriegesischen Auseinandersetzungen hervor und treten von da aus ihre Karriere an. Kittler spricht diesbezüglich auch und provokant von einem zivilen »Missbrauch von Heeresgerät« (Kittler 1986, S. 149). In diesem Sinne erzählt die Medienarchäologie die Geschichte einer technischen Eskalation, in welcher der Mensch von Anfang an zu verschwinden droht.

Evolutionsgeschichte der Medien

Gemeinhin verkoppelt sich der Begriff der ›Evolution‹ mit der Geschichte der Entfaltung des Lebens auf der Erde. Dabei steht der Begriff weiter dafür ein, dass diese Entwicklung keineswegs regellos verlief, da in ihr bestimmte Prinzipien erkannt werden können. Zwei solche Prinzipien findet die Theorie der Evolution in den Mechanismen der Variation und Selektion, mit denen sich zum einen die Vielfalt (Ausdifferenzierung) des Lebens, zum anderen dessen Fortschritte erklären lassen. In dieser Hinsicht kann die Übertragung des Begriffs auf die Historie der Medien dazu beitragen, in dieser nicht bloß eine Wandlung technischer Zustände, sondern darüber hinaus eine diese Zustände übergreifende Dynamik auszuzeichnen. Medien werden darin zu zentralen

Faktoren solchen Fortschritts, indem sie auf ihre Weise zu den Prinzipien der Variation und Selektion beitragen bzw. diese umsetzen: Medien ermöglichen und verstärken die Zirkulation/Ausdifferenzierung (Variation) von Informationen über unsere Lebenswelt und wirken so auf diese ein. Zugleich sind sie in Sozialstrukturen eingelassen, die wiederum Medien steuern, d.h. etwa in politischer, kultureller oder ökonomischer Hinsicht Selektionsdruck ausüben. Die Produkte aus den beiden, sich wechselseitig beeinflussenden Prozessen stellen nun die Basis weiterer Variation/Selektion usw. In diesem Sinne lässt sich die Geschichte der Medien aus einer evolutionären Dynamik herleiten, in welcher sich der mediale Wandel keineswegs durchweg linear vollzieht und dennoch insgesamt, d.h. aus der Sicht einer übergeordneten Makrostruktur (der Evolution), nicht rein beliebig sowie unter zuletzt progressiven Vorzeichen erfolgt.

Medien als technische Ausweitungen des Menschen

Was mit den Menschen geschieht, wenn Medien sich erst einmal entfalten, ist eine in den Medienwissenschaften viel diskutierte Frage. Man kann sie, wie McLuhan, dadurch beantworten, dass Medien eine »Ausweitung unserer selbst« (McLuhan 1994, S. 74) sind, welche die Menschen vor allem entlastet. Wo früher z.B. aufwendige und langwierige Reisen oder Botengänge zu erledigen waren, überbrückt heutzutage ein Telefon, eine E-Mail etc. leicht auch größte Entfernungen. Doch, so problematisiert McLuhan, gibt der Mensch sich, wenn er sich als omnipotenter Schöpfer solcher Errungenschaften wähnt, einem narzisstischen Trug hin: Er übersieht die »Selbstamputation« (ebd., S. 75), die mit Medien einhergeht. Medien, heißt das, erleichtern den Menschen ihr Dasein, tendieren aber zugleich dazu, dieses Dasein fortschreitend zu überlagern. Aus einer solchen Perspektive ist Mediengeschichte dann die Erzählung einer schrittweisen »Selbstamputation« des Menschen, die ihn in der Konsequenz zu einer Existenz als Mensch-Maschine oder Cyborg führt. Doch lässt sich McLuhans Rede von einer »Ausweitung« des Menschen durch Medien noch anders, d.h. nicht nur in Hinsicht auf eine zuletzt unentscheidbare Mischung der Sphären deuten. So stehen für eine unter medienanthropologischen Vorzeichen antretende Mediengeschichte weniger direkte Überschneidungen als vielmehr wechselseitige Vermittlungen, Spannungen, Assoziationen, Übersetzungen und Aushandlungen auf dem Programm. Weder also beherrschen Medien die Menschen noch ist es umgekehrt. Gleichwohl sind beide seit Urzeiten auf das Engste in- und miteinander verwoben. In der Folge sind in der (Medien-)Geschichte jene Prozesse zu rekonstruieren, mit denen Menschen und Medien im Rahmen einer »Fern-Nähe« und in jeweils wechselnden Verhältnissen interagieren.

Mediengeschichte als Abfolge von Medienumbrüchen

Medienumbrüche haben sich in der Geschichte der Medien mehrfach ereignet (etwa um 1500: Buchdruck, um 1900: Film, Radio, TV, um 2000: »digitale Plattform«). Dabei zeigt sich, dass solche Medienumbrüche in den Gesellschaften, die sie betreffen, Modifikationen auslösen, die diese Gesellschaften bis in ihr Innerstes bewegen: Mit dem Siegeszug des Computers nicht nur als Rechenmaschine, sondern auch als Medium hat sich das Soziale auf nicht rückführbare Weise verändert – ein Leben ohne Notebook, Smartphone und Internet ist für uns auch zunehmend jenseits der sog. westlichen Welt kaum noch denkbar. Gleiches lässt sich dann für die Etablierung der Audiovision sowie die Durchsetzung des Buchdrucks sagen. In diesem Sinne geht die These starker Medienumbrüche davon aus, dass sich ein derartiger Wandel in verschiedenen Schritten vollzieht, in denen die Wirkung ihrer Ursache gewissermaßen vorausgeht. Erst wenn nämlich ein neues Medium beim Publikum »angekommen« ist, d.h. sich die »Faszinationskerne« (Glaubitz u.a. 2011, S. 32) entfalten, mit denen das Medium alltäglich wird, stellt sich die Frage, wie es denn dazu kommen konnte. So beginnen die öffentlichkeitswirksamen Debatten und Forschungen, die das Medium in seinem Nutzen und seinen Nachteilen sowie seiner Geschichte analysieren und abschätzen, also danach trachten, die Innovation der existenten, sich in ihrer Mediennutzung aber schon erheblich wandelnden Kultur einzuverleiben. Darin betont das Modell eine enge Verflechtung zwischen Medien und Gesellschaft, die wechselseitig aufeinander reagieren sowie innerhalb von Medienumbrüchen massiven Einschnitten ausgesetzt sind.

Mediendiskursanalyse

Neben der bereits erwähnten medienarchäologischen Lesart der Theorie des Diskurses von Foucault gibt es innerhalb der Medienwissenschaften noch eine eher kulturwissenschaftliche Lektüre. Dort wird nun nicht die Materialität des »Diskurses« in Form einer je historisch spezifischen Technologie betrachtet, sondern werden Diskurse als »Ensembles diskursiver Ereignisse« (Foucault 1998, S. 37) verstanden, in denen die Geschichtsschreibung weniger mit einem kontinuierlichen Ablauf, als vielmehr mit Mengen diskursiver Praktiken zu tun hat. Diese gruppieren sich um jeweils heterogene Orte in der Historie und generieren so jene Regeln, die einem Diskurs als Bedingung seiner Möglichkeit innewohnen; Diskurse, meint das, prägen sich niemals rein beliebig, sondern nach Leitlinien aus, die sie sowohl hervorbringen als auch befolgen. Solche »Regelhaftigkeit« (ebd., S. 38) zu untersuchen, ist dann das Geschäft der Diskursanalyse nach Foucault: Sie beabsichtigt, sichtbar zu machen, was in der Produktion von Diskursen erzeugt und »zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird« (ebd., S. 11). Hinsichtlich z.B. der oben skizzierten aktuellen Auseinandersetzung über Medien und deren Gebrauch lässt sich dann ein Diskurs bestimmen, der, insofern er Definitionsmacht in

Sachen Jugendschutz, Verwahrlosung, Sucht etc. beansprucht, nicht allein bestimmte Regeln ausgibt und ihnen folgt, sondern auch andere Sprechweisen – etwa die von Benjamin schon Mitte der 1930er Jahre formulierte Sublimierungsthese – ausschließt. Obwohl also die Zeiten anders, die Gegenstände/Orte ganz verschieden sind, lassen sich im Sinne der Diskursanalyse strukturelle Homologien zwischen den Debatten aufzeigen. Zur Diskussion steht dabei, hier Regelmäßigkeiten *und* Verknäppungen am Werk zu sehen, die im Netz der Historie auf sowohl überraschende als auch erhellende Weise miteinander verknüpft werden können. Einerseits also sind solche Diskurse als selbstständige zu betrachten, andererseits öffnen sie den Blick auf irritierende, auch größere Zusammenhänge.

Akteur-Medien-Theorie

Ein zuletzt auch in medienhistorischer Hinsicht stark diskutiertes Modell ist das der *Akteur-Medien-Theorie* (AMT ; vgl. dazu auch die Seiten 267-272 im vorliegenden Buch). Sie ist aus der ›Akteur-Netzwerk-Theorie‹ (ANT) des französischen Wissenschaftstheoretikers Bruno Latour hervorgegangen. Dieser macht darauf aufmerksam, dass menschliches Handeln sich nicht allein auf Menschen bezieht. Es sind die sog. Objekte, die alle Handlungsprozesse immer schon mitbestimmen und, schlägt Latour vor, deshalb ebenfalls als Handelnde – »Aktanten« – anzusprechen sind. Der Begriff des Aktanten umfasst somit menschliche und nicht-menschliche Wesen, insofern er markiert, dass menschliches Handeln jederzeit von den Gegenständen abhängt und geprägt ist, mit denen es umgeht. In dieser Hinsicht orientiert sich die AMT in ihren technikhistorischen Analysen an *Operationsketten*, d.h. an einer »Verknäpfung von Operationen, die soziale, materielle und mediale Tatbestände gleichermaßen in Mitleidenschaft ziehen« (Schüttpelz 2008, S. 240). Demnach sind deren Elemente – Personen, Artefakte, Medien, Diskurse – alle als gleichursprünglich und gleichrangig aufzufassen, da sie sich im Ablauf einer Handlung gegenseitig beeinflussen, verschieben, verändern. Entscheidend ist hier, das Handlungspotential der Beteiligung eben nicht einseitig (etwa auf Personen) zuzurichten, da innerhalb der Vernetzung einer Operationskette jedes Element zu einem Handlungsträger werden kann. Medien sind dann keine neutralen Mittel oder Instrumente, sondern nötigen ihre Nutzer zu bestimmten Verhaltens- und Handlungsweisen. Zugleich lassen sich Operationsketten niemals isoliert betrachten, sondern sind in weitere Netzwerke eingelassen bzw. werden durch diese hervorgerufen, beeinträchtigt, zu steuern versucht. In diesem Sinne kann die AMT eine mediengeschichtliche Perspektive bereitstellen, die für das Verhältnis von Medien und Gesellschaft weniger Differenzen als vielmehr Mischungsverhältnisse und daher gegenseitige Transformationen betont.

Eingangs wurde anhand der Passage aus Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen das Problem und Profil einer Historiographie angerissen, die beabsichtigt, nicht als sukzessive »Kette von Begebenheiten« aufzutreten. Wie wir jetzt sehen, gibt es neben den weiterhin und aus guten Gründen gebräuchlichen Modellen einer rein chronologischen Aufarbeitung von Mediengeschichte Alternativen, welche die Ausrichtung mediengeschichtlicher Innovationen auf einem Zeitstrahl »von den Anfängen bis heute« auch aufbrechen. Hier erscheint uns nun – nach Sichtung diverser möglicher Kandidaten – für unser Vorhaben vor allem Foucaults Diskursanalyse geeignet. Denn nicht nur beobachtet sie in ihrer medienwissenschaftlichen Variante Medien auch und insbesondere hinsichtlich der Sprechweisen, die sich mit ihnen verknüpfen, sondern geht dort ebenso von Reglementierungen aus, die immer auch beabsichtigen, Unsicherheiten zu thematisieren, zu kontrollieren und zu kanalisieren. Darüber hinaus erlaubt sie es, Ordnungen der Diskurse auch quer zur Zeitachse zu analysieren und zu vergleichen, d.h., so wurde es oben bereits in Aussicht gestellt und angedacht, womöglich festzustellen, dass z.B. der Diskurs um die »sozialen Medien« im 21. Jahrhundert an Ähnliches anschließbar ist: Ihm gingen im 20. Jahrhundert die Debatten um Film und TV, im 18. Jahrhundert die Debatte um die »Lesewut« voraus, insofern diese sich als *Diskurse* in ihrer Medienkritik und -skepsis bereits ähnlich aufstellen. Darin lässt sich die Mediendiskursanalyse nun ebenso Benjamins »Engel der Geschichte« annähern, insofern dieser ja auch dafür einsteht, dass es in der Vergangenheit Situationen gibt, in deren Strukturen sich das Heute als »gemeint« erkennen kann. In diesem Sinne nun werden auch wir eine chronologische Darstellung wählen, ohne darin jedoch eine bloße Fortschrittsgeschichte erzählen zu wollen – die einzelnen Kapitel stehen für sich und können daher auch so gelesen werden. Darin beschreiben sie primär Abschnitte der Mediengeschichte, die, obzwar sie sich auf einem Zeitstrahl anordnen lassen, keine Hierarchie implizieren: Der Computer ist *nicht* das logische (gemäß dem Fortschritt immer schon absehbare) Ziel einer Historie, die mit der Entdeckung der Sprache beginnt.

Innerhalb dieser Koordinaten ist es nun möglich, so denken wir, die Darstellung der Geschichte der Mediendiskurse mit einer Sichtweise zu verknüpfen, die in den Entwicklungen der Mediengeschichte nicht nur einen Triumphzug menschlicher Intelligenz und Schaffenskraft erblickt, sondern die auch auf die sich wiederholenden Kosten und Mühen, d.h. die vor allem in den *Anfängen der Einführung neuer Technologien sich abzeichnenden Aufregungszustände und den Anpassungsdruck* schaut, die sich in dieser Historie ebenfalls finden lassen.

5. Eine Geschichte der Medien und Mediendiskurse: von den Anfängen bis zur Gegenwart

Wo ANFANGEN?

Dass dies keine belanglose Frage ist, konnte oben schon deutlich werden, als es um die Konstruktion von Geschichte ging, d.h. um den Blick, der aus ganz verschiedenen Winkeln (Modelle) auf sie geworfen werden kann. Also: Seit wann gibt es Medien und wo beginnt folglich ihre Historie? Startet diese erst mit den modernen Medien, also jenseits der ›Gutenberg-Galaxis‹ (McLuhan) z.B. mit der Fotografie? Das wäre im 19. Jahrhundert und die Geschichte der Medien wäre entsprechend kurz. Oder liegt der Nullpunkt viel früher, insofern auch die Sprache als Medium bezeichnet werden kann und muss?

Aus mehreren Gründen liegt es nahe, letzteres anzunehmen. Denn zum einen wollen wir nicht in die Nähe einer des Öfteren beklagten »Sprachvergessenheit der Medientheorie« (Jäger 2000, S. 9) geraten. Zum anderen gehen wir davon aus, dass Medien Mittel der Übertragung, Speicherung, Be- und Verarbeitung von Informationen sind. Mit Johann Gottfried Herder beispielsweise lässt sich dies nun bereits für die Sprache behaupten und es ist der Romantiker Novalis, der die Sprache schon explizit als Medium bezeichnet. Aber auch Kittler merkt zwei Jahrhunderte später, also nach Entwicklung der modernen Medien, an, dass sich die Trennung zwischen technischen und nicht-technischen Medien nicht so einfach aufrechterhalten lässt, wie man vielleicht denkt: »Sprache und Schreiben, [...] Sprache und Grammatik, Sprache und Codierung [liefern] ja schon Beweise genug dafür [...], dass die Sprache selber Technik oder Technologie im weitesten Sinne ist« (Kittler 1992, S. 156). Auch die Sprache also – und nicht erst z.B. der Computer – weist ›technische‹ Merkmale auf, insofern sie auf Codes (Begriffe) und Steuerung (Grammatik) angewiesen ist. Aber auch, wenn man die Sprache nicht als ›technisches‹ Medium auszeichnen möchte, sind, pointiert es Rainer Leschke, »[m]edienwissenschaftliche Theorieansätze [...] durchaus bereits vor der Einführung der Disziplin, ja bereits vor der Etablierung des heute gebräuchlichen Medienbegriffs aufzu-

finden« (Leschke 2003, S. 23). Als solche zu identifizieren, sind sie freilich nur in der Rückprojektion, d.h. in der Folge einer Sichtweise, die in der Vergangenheit jene Spuren sucht, die der Gegenwart etwas zu sagen haben.

Aber wie auch immer man die Sache nun angehen möchte – ob man mit Kittler der Meinung ist, dass sich die Geschichte der technischen Medien auf die der Sprache ausweiten lässt, ob man mit Ludwig Jäger eine ›Sprachvergessenheit‹ der Medientheorie vermeiden möchte oder auch beides bejaht –, bleibt es doch dabei: Wann beginnt *dann* die Mediengeschichte? Wer erfand die Sprache bzw. wann gelang es Menschen erstmals, Laute so zu fixieren, dass mit ihnen Informationen übertragen, gespeichert, be- und verarbeitet werden konnten? Oder anders gefragt: Wann genau waren unsere Ahnen in der Lage, eine Geschichte – etwa die einer Jagd – so zu erzählen, dass sie allgemein verständlich und also für andere nachvollziehbar wurde, d.h. über rein individuelle Lautäußerungen hinausging?

Dass darüber bis heute nur spekuliert werden kann, ist leicht einzusehen: Wann der Mensch die Sprache fand (oder sie ihn?), bleibt im Nebel der Prähistorie. Dennoch hoffen wir, dass mit diesen einleitenden Ausführungen klar wird, warum wir einerseits mit unserer Medienhistoriographie bei der Sprache einsetzen, sowie andererseits dieser Punkt eben deshalb eine Setzung bleiben muss bzw. der Anfang der jetzt folgenden Erzählung historischer Ereignisse auch anders hätte markiert werden können.

Allerdings ist dieser Einsatz nicht nur willkürlich, wenn wir von dem von uns favorisierten Modell, also einer Analyse der Mediendiskurse, ausgehen. Dabei ist mit Foucault ja zu beachten, dass diese Diskurse nicht einfach Sprechweisen sind, sondern darüber hinaus eine Regelmäßigkeit ausbilden (und ihr folgen), die ihren Gegenstand zugleich erzeugt, organisiert und kanalisiert. Auf die Sprache bezogen, kämen damit für eine Setzung des Anfangs der Mediengeschichte jene Aussagen in Betracht, die versuchen, das Medium im Sprechen über es zu organisieren oder seine Gefahren zu bestimmen, um diese zu kontrollieren. Wo in der Frühzeit der Menschheit lassen sich nun solche Sprechweisen finden oder wann beginnt eine Reflexion über die Sprache auch als deren Problematisierung?

SPRACHE: REDEKUNST UND SCHRIFTKRITIK (ANTIKE)

Wir können hier annehmen, dass dies in der Antike der Fall ist bzw. genauer: im antiken Griechenland. Dort nämlich entsteht mit der Rhetorik eine Anleitung zur Redekunst, die ebenso, wie sich zeigen wird, eine Theorie der Sprache (als Medium) ist. Die Ursache dafür war, dass männliche Bürger sich beispielsweise vor Gericht selbst verteidigen und dafür die Regularien des öffentlichen Sprechens beherrschen mussten. Diese zu erlernen, gab es Redelehrer, die

ihren Schülern oder Klienten bei der Erstellung sowohl einer solchen Rede als auch deren Vortragsvorbereitung entweder zur Hand gingen oder auch die Rede gleich selbst verfassten.

Rhetorik

Den ersten Versuch, die Mittel und Wege der Beredsamkeit systematisch darzustellen, unternimmt ca. 340 v. Chr. der griechische Philosoph Aristoteles in seiner wirkmächtigen, *Rhetorik* betitelten Schrift. Sie besteht aus drei Büchern. Dort erörtert Aristoteles im ersten Buch die Situation des Redners, im zweiten die der Zuhörer, um sich dann im dritten Buch mit der Verfassung der Botschaft selbst zu beschäftigen. In diesem Sinne unterscheidet der Autor nun zwischen verschiedenen Redeformen – Beratungsrede, Gerichtsrede, Festrede – und geht weiter davon aus, dass es bei der Kunst des öffentlichen Sprechens darauf ankommt, das »Überzeugende, das jeder Sache innewohnt« (Aristoteles 2007, S. 11) zuerst zu erkennen, um es dann auch entsprechend in Worte zu fassen. Da das aber, meint Aristoteles, nicht einfach so geht, sind mehrere Schritte nötig, die eine ebenso kunstvolle wie erfolgreiche Rede allererst ermöglichen. Diese lassen sich wie folgt auflisten (aus Gründen der besseren Lesbarkeit nutzen wir die lateinischen Begriffe anstelle des griechischen Alphabets): Am Anfang steht die Sammlung der Gedanken, die *inventio*, in der es zugleich um das Auffinden möglicher Argumente geht. Daraufhin folgt deren Gliederung in der *dispositio*. Den nächsten Schritt vollzieht die *elocutio*, d.h. die Einkleidung der Gedanken/Argumente in eine sprachliche Darstellung. Nun folgt die *memoria*, das Memorieren der Rede für den öffentlichen Auftritt. Den Schlusspunkt setzt die *pronuntiatio/actio*, also der Vortrag selbst sowie dessen Begleitung durch die Betonung oder Gestik des Redners.

Doch ist es damit nicht genug, insofern sich eine gute Rede weiterhin durch eine gelungene Beweisführung sowie deren stilistische Gestaltung auszeichnet. Folglich darf auch hier, so Aristoteles, nicht aufs Geratewohl gearbeitet, sondern muss streng methodisch – systematisch – vorgegangen werden. Und so bietet der Philosoph wiederum sachdienliche Hinweise und Richtlinien an (vgl. ebd., S. 194ff.): Die Rede vor dem Volk etwa sollte hinsichtlich der Beweisführung für ihre Argumentation hauptsächlich Beispiele nutzen, während sich die Gerichtsrede auf Prämissen zu stützen hat, die als allgemein anerkannt gelten. Aber auch die Stilmittel betrachtet Aristoteles ausführlich, da es nicht »genügt [...] zu wissen, was man sagen muss, sondern es ist auch notwendig zu wissen, wie man dies sagen muss« (ebd., S. 152). In dieser Hinsicht verfügt die antike Rhetorik über einen ganzen Katalog möglicher *Tropen* (Metapher, Metonymie, Hyperbel etc.) und *Figuren* (Ellipse, Anapher, Chiasmus etc.), um das, mit Aristoteles, »Überzeugende« auch überzeugend zu inszenieren. Sprache erscheint darin als ein weites Feld und kompliziertes Mit-

tel, dessen Durchschreitung, Beherrschung sowie Anwendung beträchtliche Kenner- und Könnerschaft verlangt.

Dabei ist es im hier vorgegebenen Rahmen weder möglich, die aristotelische Rhetorik detailliert sowie in ihrer vollen Komplexität zu behandeln noch kann auf etwaige Vorgänger (Platon) oder Nachfolger (Quintilian) eingegangen werden. Doch wird trotz der Kürze unserer Überlegungen schon deutlich, dass die antike Rhetorik wenig bis nichts mit dem zutun hat, was man heute unter Rhetorik in den einschlägigen Trainings oder Seminaren versteht. Es geht nicht einfach darum, einen in Redeform und -vollzug möglichst stilsicheren, schwung- und glanzvollen Auftritt ›hinzulegen‹ sowie beim Publikum Eindruck zu schinden, sondern ebenso und weit eher darum, Sprache in ihren Möglichkeiten, Mechanismen, Tiefen und Untiefen auszuloten – nicht umsonst setzt Aristoteles' Rhetorik gegen eine Kunst der Überredung, Verführung, Übertreibung oder des schönen Scheins auf ein »wissenschaftliches« (ebd., S. 12) Programm, das seinen Gegenstand systematisch einkreist und beobachtet.

Damit lässt sich jetzt sagen, dass in der Rhetorik eine Theorie der Sprache vorliegt, die, wie gesehen, darüber nachdenkt, wie und in welcher Form Informationen übertragen, gespeichert, be- und verarbeitet werden können, d.h. Sprache als Medium anschreibt. Aus diskursanalytischer Perspektive wäre dem noch hinzuzufügen, dass die aristotelische Rhetorik, wenn sie die Formen bloßer Überredungskunst und Rabulistik als solche denunziert sowie sie durch ein analytisches Vorgehen zu kontern versucht, die Sprache sowohl zu organisieren trachtet als auch auf deren Kontrolle abzielt. Zur Debatte stehen Regelungen (mindestens: Richtlinien), die einer unkontrollierten Sprachnutzung im Bereich der öffentlichen Rede Grenzen setzen sollen. Jene, schreibt der Philosoph, die »teils aus Ungebildetheit, teils aus Großtuerei und anderen menschlichen Schwächen einen Anspruch auf sie [die Rhetorik] erheben« sollen eines Besseren belehrt werden: Anstatt zu prahlen oder die Möglichkeiten der Sprache lediglich zur Verführung der Zuhörer einzusetzen, kommt es, richtig besehen, darauf an »Wahres oder Wahrscheinliches« (ebd., S. 13) nach festen Vorgaben in Szene setzen. In diesem Sinne sieht es der französische Literatur- und Kulturwissenschaftler Roland Barthes, der 1970 eine ebenso kenntnisreiche wie bis heute lesenswerte Einführung in die Rhetorik veröffentlicht, wie folgt:

Als ein System von »Regeln« ist die Rhetorik [...] sowohl ein Lehrbuch mit Anleitungen, die einen praktischen Zweck verfolgen, als auch ein Gesetzbuch, ein Corpus moralischer Vorschriften, deren Rolle darin besteht, die »Abweichungen« der emotionsgeladenen Sprache zu überwachen (das heißt zu erlauben und zu beschränken). (Barthes 1988, S. 17)

Mit der alten Rhetorik haben wir eine »historische Medientheorie« (Schanze 2001a, S. 230) kennengelernt, die zugleich eine Problematisierung ihres Mediums betreibt, d.h. auf Spannungen und Gefahren aufmerksam macht, die sich mit dessen Nutzung verbinden können, und die es abzuwenden gilt. Für Aristoteles sind dies eine ungenügende Reflexion über die Sprache sowie die Ausartung rhetorischer Sprachkunst zur bloßen Volksverführung oder Angeberei, d.h. die Instrumentalisierung der Rede im Rahmen menschlicher Schwäche.

Schrift

Über die Tiefen und Untiefen der Redekunst hinaus benennt der antike Philosoph noch eine weitere Schwierigkeit, die wir allerdings zumeist der jüngeren Mediengeschichte zuzuordnen gewohnt sind: das Problem der Medienkonkurrenz. Indem Aristoteles nämlich die Unterscheidung zwischen geschriebener und gesprochener Sprache thematisiert, rückt er eine Fragestellung in den Fokus, die zuvor bereits Platon, den Lehrer des Aristoteles, ins Grübeln gebracht hatte. Die einschlägigen Äußerungen dazu finden sich vor allem in Platons *Phaidros*-Dialog (vgl. auch S. 197-204 des vorliegenden Buchs). Allerdings kann, ohne hier schon alles vorwegzunehmen, gesagt werden, dass Platons Text der Schrift heftig misstraut.

Dabei ist diese zu Platons Zeit bereits ein wohlbekanntes Medium, das vor den Griechen schon die Sumerer (Keilschrift) oder Ägypter (Hieroglyphen) nutzten. Hier wurde Schrift mit Griffeln in Tontafeln geritzt, in Stein gehauen sowie mit Tusche auf Papyrus oder Pergament aufgetragen. Das griechische Alphabet, das erstmals auch Vokale umfasst, entstand um 800 v. Chr. Doch ist Schrift nicht nur eine Technik zur Herstellung von Buchstaben. Weiterhin lässt sich Schrift nämlich als Verwendung konventionalisierter Zeichen zur dauerhaften Fixierung und Repräsentation gesprochener Sprache definieren. Schrift eröffnet damit innerhalb der Sprache einen neuen Ort, der zugleich eigenen Gesetzen folgt: Gegen die Flüchtigkeit der Laute setzt die Schrift deren Speicherung, Sammlung und Aufbewahrung (Bibliothek) sowie spätere Lektüre auch als Möglichkeit, Geschriebenes oder Notiertes wiederholt aufzugreifen, es also »dingfest« zu machen: »[W]as man«, so sagt es der Schüler in Johann Wolfgang Goethes *Faust*, »schwarz auf weiß besitzt, kann man getrost nach Hause tragen.« Indem Schrift damit anderes als die Mündlichkeit erlaubt, wird sie zu deren Alternative und Konkurrentin im Raum der Sprache; man überlegt sich, ob man Wichtiges – z.B. Verträge, Gesetze, religiöse Texte – besser schriftlich fixiert.

Platon sieht darin nun keinen Zugewinn zum Arsenal menschlicher Fertigkeiten. Vielmehr markiert er den Verfall, der damit einhergeht: Wer die Schrift nutzt, vernachlässigt nicht nur sein Gedächtnis, da er ihm durch Notizen auf die Sprünge hilft. Er vergibt auch die Chance, im Dialog, d.h. unter An-

wesenheit des Anderen – im dialektischen Austausch von Rede und Antwort –, lebendiges Wissen zu generieren und zu erwerben. Zudem vertrauen sich sowohl Schreibende als auch Leser einer unzuverlässigen Technik an, weil die Schrift die Tendenz hat, sich von ihrem Autor zu lösen. Was geschrieben steht, so Platon, ist überall zu finden, und kann somit auch in die Hände derjenigen fallen, für die es nicht bestimmt ist.

Aus dieser Sicht ist die Teilung der Sprache in das gesprochene Wort einerseits, die Schrift andererseits nicht als Segen, sondern als Verhängnis zu bewerten, das sich aus der nun manifesten Konkurrenz der Medien ergibt. Schrift erlaubt einen Missbrauch der Sprache, insofern alles Lesbare die Rede (auch als Antwort) nicht nur entwertet, sondern, da der Autor bei der Lektüre seiner Schrift durch andere nicht anwesend sein muss, der Text womöglich auch anders gelesen/verstanden werden kann, als vom Verfasser vorgesehen. Indem sich darin die Deutungshoheit über den Text auf die Leser ausweitet, gilt Platon die Schrift als unwillkommener Zusatz zum gesprochenen Wort, dem primär nichts Gutes zuzutrauen ist.

Mit Blick auf die Wortmeldungen beider Denker kann jetzt festgehalten werden, dass diese Überlegungen als Medientheorien Argumente bemühen, die sich wie folgt benennen lassen: Sprache ist ein mindestens zwiespältiges Mittel, da es Gebrauch und Missbrauch nahe beieinander verortet. Wo es bezüglich des ersteren um das ›Wahre oder Wahrscheinliche‹ geht, stehen auf der Seite des Missbrauchs die Möglichkeiten der nachlässigen Nutzung, der Verführung und Täuschung, des bloßen Anscheins, der Entwertung oder gar des Verfalls wertvoller Fähigkeiten, der möglichen Anwendung durch Ungebildete oder Unbefugte, der gefährlichen Konkurrenz zu Buche. In diesem Sinne soll nun ein Medium entweder – wie in der Rhetorik – in seinem ›richtigen‹ Gebrauch analysiert, beschrieben, begrenzt und hervorgebracht bzw. – im Falle der Schriftkritik – als zumindest latente Bedrohung besonderer Vorsicht anempfohlen werden. Das ist die Lehre oder auch der pädagogische Impuls, der sich aus den Texten der antiken Autoren heraushören lässt, und in denen Sprache eine weitreichende sowie medienkritische Problematisierung erfährt.

Schließen wir das Kapitel damit vorerst ab, kann man jetzt die These wagen, dass die Debatten um die Schwierigkeiten der Medien/-nutzung nicht erst in jüngerer oder jüngster Zeit beginnen, sondern einen Platz bereits am Anfang der Menschheitsgeschichte haben. Darüber hinaus drängt sich aber die Frage nach den Argumenten auf, die dieser Diskurs hervorbringt und nach denen er sich ausrichtet: Wiederholen sich womöglich auch diese in der Geschichte der Auseinandersetzungen um Medien? Das wollen wir im Folgenden im Auge behalten.

BUCHDRUCK UND ZENTRALPERSPEKTIVE: VERMESSUNGEN DER WELT (15. UND 16. JAHRHUNDERT)

Als Erfinder des modernen Buchdrucks mit beweglichen Lettern gilt Johannes Gensfleisch, genannt Gutenberg (der Name verweist auf den Wohnort ›zum Gutenberg‹), der im 15. Jahrhundert in Straßburg und Mainz lebt und arbeitet. Seine Entdeckung legt den Grundstein zu einer bis heute andauernden Kultur des Buchs, deren Bedeutung man nicht überschätzt, wenn man sie, wie McLuhan, als ›Gutenberg-Galaxis‹ beschreibt.

Oder anders gesagt: Mit Gutenberg beginnt eine über Jahrhunderte andauernde Epoche als Konjunktur der Typographie, die erst um 1900 durch das Aufkommen der audiovisuellen Medien in ihrer Dominanz eingeschränkt wird. Man kann also bezüglich des Buchdrucks von einem *Medienumbruch* sprechen, insofern es in Medienumbrüchen zu »Umschichtungen der symbolischen und semiotischen Ordnung« (Käuser 2005, S. 169) kommt, d.h. technische Innovationen zugleich einschneidende gesellschaftliche Veränderungen zur Folge haben. Was aber ist das Besondere oder sogar Revolutionäre der Gutenberg'schen Innovation?

Buchdruck

Zur Produktion seiner Druckerzeugnisse nutzt Gutenberg ein Handgießgerät, um damit für alle Buchstaben und Satzzeichen jene beweglichen Typen/Lettern aus Blei anzufertigen, die dann zu einem Text (zusammen-)gesetzt werden können. Durch das Gussverfahren können diese Lettern zum einen in beliebiger Anzahl und gleichmäßiger Form hergestellt, zum anderen immer wieder verwendet werden. Dieser im doppelten Sinne ökonomische – Handhabbarkeit, Wirtschaftlichkeit – Faktor trägt entscheidend zum Siegeszug der neuen Technik bei. Dazu kommt die von Gutenberg konzipierte Druckerpresse, die ihre Vorform in der schon zur Römerzeit gebräuchlichen Schraubenpresse zur Verarbeitung von Weintrauben hat. Gutenberg optimiert das Verfahren hinsichtlich des Drucks, indem nun das Deckbrett mit dem Papier gegen den Tisch mit der Druckform, welche die Lettern enthält, gepresst werden kann. Auf diese beiden Weisen gelingt es Gutenberg, die Produktion einerseits zu mechanisieren, d.h. eine schnelle und präzise Fabrikation von Büchern zu ermöglichen. Andererseits sind auch die handwerklich-künstlerischen Resultate beeindruckend. Die sog. Gutenberg-Bibel, die der Drucker zwischen 1452 und 1455 in einer Auflage von ca. 180 Exemplaren druckt, gilt auch gegenwärtig noch als eines der schönsten Bücher der Welt.

Allerdings ist Gutenberg für die mit seinem Namen verbundene Erfindung keineswegs allein verantwortlich. Er arbeitet im Team – z.B. mit Konrad Spach, der die Presse baut – und nutzt bereits existierende Maschinen (Schrau-

benpresse), die er für seine Zwecke weiterentwickelt. Das aber heißt zugleich, dass der Eindruck epochemachender Dominanz eines Erfinders und seiner Innovation ein nachträgliches ist. Denn schaut man genau hin, ist durchaus zu sehen, wie das große Ereignis aus eher kleinen Schritten und der Arbeit vieler Beteiligten langsam zusammenwächst, also nicht ohne Experimente und verschiedene Ideen (-geber) auskommt.

Nichtsdestoweniger wird die neue Technik ein durchschlagender Erfolg. Während des 15. und 16. Jahrhunderts breitet sie sich europaweit aus. Jetzt, da es möglich ist, Bücher rasch, günstig und effektiv herzustellen, verlieren nicht nur die vorwiegend in der Abgeschiedenheit der Klöster beheimateten Skriptorien endgültig ihr Monopol (sie waren schon zuvor durch die Einrichtung von Schreibstätten etwa an Fürstenhöfen unter Druck geraten) bzw. wird der Text und seine Lektüre eine nun auch veröffentlichte Angelegenheit. Im selben Zug, so kann man es aus heutiger Sicht sagen, deutet sich ein Zeitalter der Massenkommunikation an, dessen eines von später diversen Massenmedien auch aktuell noch in seinem Namen an Gutenbergs epochale Neuerung erinnert: die Presse. Dabei lassen sich mit Michael Giesecke, der dem Medienumbruch um 1500 eine ebenso genaue wie umfangreiche Studie (Giesecke 1994) widmet, drei Bereiche unterscheiden, in denen die neuartige Technik ihr Potential vor allem entfaltet:

Erstens und wie gesagt führt der Druck mit beweglichen Lettern den Text aus den Schreibstuben der Klöster hinaus. Texte sind jetzt besser zugänglich und tragen damit stärker als zuvor zum Wissenserwerb bei; der Blick ins Buch tritt neben den Vortrag des Lehrers und kann diesen sogar relativieren: »Neben dem Lehrer als der alten Informationsquelle gibt es nunmehr eine neue – und es kann durchaus sein, dass beide unterschiedlich programmiert sind« (ebd., S. 220).

Zweitens bewirkt der Druck eine »Technisierung der öffentlichen Kommunikation« (ebd., S. 254). So können z.B. Bekanntmachungen schneller erstellt und vervielfältigt werden: »Nicht nur ersparte man sich das Abschreiben auf den vielen Instanzen. Man konnte auch alle Ansprechpartner zugleich informieren« (ebd., S. 261).

Drittens etabliert sich eine »Technisierung der privaten Informationsverarbeitung« (ebd., S. 293). Gedruckte Kalender oder Rezepte etwa unterweisen nun auch Laien bzw. ermöglichen eine private Aus- und Weiterbildung: Die Errungenschaft der Typographie »erleichtert die Praxis in Haus und Beruf, indem sie vor allem die Informationsbeschaffung vereinfacht und rationalisiert« (ebd., S. 296).

Zentralperspektive

Dazu kommt dann noch eine weitere Verkettung, auf die Gieseckes Buch auch aufmerksam macht: Die Renaissance ist nicht nur die Zeit der Erfindung des Buchdrucks, sondern ebenso die der Entdeckung der Zentral- oder Linearperspektive. Sie wird dem Florentiner Architekten, Maler und Bildhauer Filippo Brunelleschi zugeschrieben. Dabei handelt es sich um ein geometrisches Verfahren, welches es ermöglicht, das räumliche Sehen auf einen zweidimensionalen Bildträger zu übertragen – mit Hilfe der *perspectiva artificialis* erscheinen Bilder wie »in echt«, da ihre Fläche jene Tiefe suggeriert, die der menschlichen Optik natürlicherweise zueigen ist. Schnell gilt diese Form bildhafter Darstellung dann auch als Maßstab »richtigen« Erkennens: Der Künstler und einflussreiche Kunsttheoretiker Albrecht Dürer, dessen 1525 veröffentlichtes Buch *Vnderweysung der messung mit dem zirckel vnd richtscheyt* das Verfahren der Zentralperspektive zusammenfasst, schreibt: »[Nur wer] durch die Geometrie sein Ding beweist/und die gründliche Wahrheit anzeigt/dem soll alle Welt glauben« (Dürer zit. n. Giesecke 1994, S. 636; aus Gründen der besseren Lesbarkeit wurde Dürers Deutsch auch im Folgenden heutigen Gepflogenheiten angepasst). Folglich kann allein der Wahrheit für sich beanspruchen, der sie im Rahmen zentralperspektivischer Formgebung auch zu beweisen vermag. Denn, argumentiert Dürer weiter, »ohne rechte Proportion kann kein Bild je vollkommen sein« (ebd.); wahr oder »vollkommen« sind nur jene Arbeiten – Gemälde/Zeichnungen, Skulpturen, Beschreibungen –, die der neuen Methode Rechnung tragen, d.h. nach deren geometrischen Prinzipien erstellt sind und sich daher auch miteinander vergleichen lassen. In diesem Sinne ist die Zentralperspektive nicht nur eine mögliche Weise der Information, sondern fördert weitere Praktiken der Geometrisierung, die, ihrem Vorbild nach-eifernd, ebenfalls optische Stimmigkeit – Proportion – beanspruchen (z.B. Bauten, die perspektivisch angelegte Theaterbühne oder Körpertechniken wie Tanz oder militärischer Drill).

In der Folge etabliert sich mit der Zentralperspektive eine weitgehend standardisierte Optik, ein Maßstab als Anordnung sowie Vergleichbarkeit der Dinge und Körper im Raum. Zugleich, so noch einmal Giesecke, ist diese Innovation in ihrer geometrischen Verfassung so »kodifiziert«, dass sie »aus Büchern gelernt werden kann« (ebd.). Hier spielt der Buchdruck die Rolle des Mittlers, der dieses Verfahren und Wissen durchsetzt, da er ihm reproduktionstechnisch auf ideale Weise entspricht – mit dem Buchdruck wird die neue Geometrie mobil, da sie effektiv gespeichert, verbreitet, be- und verarbeitet werden kann: »Das Buch wurde zum Medium, in dem technische Innovationen als solche stattfinden konnten« (Kittler 2011, S. 77).

Buchdruck/Zentralperspektive in der Diskussion

Doch lief der Prozess allgemeiner Wissensbeschaffung und -streuung durch nunmehr gedruckte Bücher keineswegs so glatt ab, wie es jetzt vielleicht erscheinen mag. Denn weder waren die Druckversionen eines Buches alle gleich noch fehlerlos (sie sind es noch heute nicht). Darüber hinaus kam es zu Textentstellungen, Raubdrucken und anderen Ungenauigkeiten. Das wussten bereits die Zeitgenossen. Und so verteidigt der Buchdrucker Peter Schöffner 1472 seine Handwerkskunst gegen deren Verächter: »Niemand möge sich vom Kauf dieser Bücher aus dem Grunde abhalten lassen, [...], weil sie durch Flüchtigkeitsversehen oder regelrechte Fehler entstellt sind«. Immerhin werde mit »peinlicher Sorgfalt und Bemühung« darauf geachtet, solche Missgeschicke möglichst zu vermeiden (zit. n. Giesecke 1994, S. 170, beide Zitate; Herv. i. O.). Trotz aller Aufmerksamkeit bei der Herstellung ist das neue Medium also noch recht weit davon entfernt, die gewollte und erhoffte Perfektion tatsächlich abzubilden – im Gegenteil: Es ist Teil des Problems, das mit ihm behoben werden soll. Zugleich zeigen sich in der Diskussion um die Vor- und Nachteile des Drucks noch weitere Facetten einer durchaus kritischen Aufnahme und Bewertung der neuen Technik sowie des neuen Wissens durch sein Publikum. Der Theologe und Dichter Konrad Lautenbach etwa gießt seine Skepsis in Verse:

Das sei nun gesagt von der Druckerei,
Welche zurecht wird genannt frei,
Weil durch sie das reine Gotteswort,
Hervorgebracht ist an manchem Ort.
Durch sie alle Künste sind gestiegen,
Durch sie die Barbarei muss erliegen.
Keine edlere Kunst gibt es, nützlicher auch,
Wenn nicht so groß wäre der Missbrauch.
(zit. n. Giesecke 1994, S. 169; Rechtschreibung angeglichen)

Liest man diese Zeilen, ist die ›Druckerei‹ eine zwiespältige Errungenschaft. Zwar gestattet sie die Lektüre des Gottesworts (Bibel) auch außerhalb der Klöster und Kirchen, fördert die Künste und dämmt die Barbarei ein. Doch öffnet sie auch ihrem »Missbrauch« Tür und Tor. Denn nicht nur wird Gottes Wort durch die Drucktechnik einer größeren Leserschaft besser zugänglich. Es werden durch sie ebenso, fasst es Pastor Johann Mathesius, »ketzerische Schande und Lästerbücher« (zit. n. ebd.; Rechtschreibung angeglichen) verbreitet. In dieser Hinsicht liegen Nutzen und Gefahr auch hier nahe – zu nahe – beieinander. Das lässt sich aus diesen sowie auch anderen Stimmen (vgl. ebd., S. 168ff.) folgern. Darin sehen insbesondere die gebildeten Zeitgenossen die sich mit dem Buchdruck abzeichnende Wandlung eher mit Unbehagen: »Alle

Menschen vermessen sich zu schreiben« (ebd., S. 174; Herv. i. O.). Das stellt der Mainzer Domherr Bernhard von Breydenbach fest und spielt damit auf die zunehmende Popularität des gedruckten Worts auch bei den, wie er sagt, »*Ungelehrten*« (ebd.; Rechtschreibung angeglichen; Herv. i. O.) an. Dabei mag es angesichts des Stands der Alphabetisierung im 15. und 16. Jahrhundert nun ebenfalls vermessen erscheinen, von »allen« Menschen zu sprechen. Dennoch wird hier und mit dem weiter oben Gesagten unschwer deutlich, dass es den Bildungsbürgern schwer fällt, eine Ausweitung auf und Nutzung der neuen Technik durch möglicherweise alle Menschen gutzuheißen. Es ist nicht sicher, so lässt sich dies als Warnung deuten, dass alle Nutzer – Schreiber wie Leser – die Kompetenz zum richtigen Umgang mit der »Druckerei« besitzen. Mithin gilt es, dies als Problem zu benennen, das zu bedenken ist.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Renaissance als Zeitalter der »Wiedergeburt« durch einen Medienumbruch begünstigt wird, in dem sich zwei neue Techniken auf fruchtbare Weise verbinden: So wie es die Zentralperspektive gestattet, die geometrische Proportion als maßgebliche Ordnung der Dinge zu etablieren, ermöglicht es der Buchdruck, (nicht nur) dieses Wissen besser zugänglich, d.h. das Bildungswesen durchlässiger zu machen: »Es existieren im Prinzip keinerlei ständische Schranken für das Schreiben und Drucken und auch keine solchen für den Erwerb und die Lektüre der Drucke« (ebd., S. 175).

Zugleich erweist sich dieser Übergang von einer Welt, in welcher der Mensch sich als Teil einer Schöpfung wähnt, die ihm ähnlich und in der er aufgehoben ist, hin zu einer Ordnung/Zirkulation des Wissens, das dieselbe Welt zu vermessen, zu organisieren und zu verobjektivieren beginnt (vgl. Foucault 1974), nicht als *plötzlicher* Einschnitt bzw. Triumph der Technik und Vernunft. Vielmehr ist dies ein langwieriger Prozess, der keineswegs nach Plan verläuft, da er von Experimenten, Fehlschlägen, Misstrauen begleitet wird und geprägt ist.

Dazu kommt, dass die Zeitgenossen schon zum Ende der Renaissance den Umschwung in der Ordnung der Dinge auch hinsichtlich einer Disziplinierung begreifen, die andere Denkweisen auszuschließen trachtet. In diesem Sinne nämlich würdigt Foucault (ebd., S. 78ff.) Miguel de Cervantes' berühmten Roman *Don Quijote*, der 1605/1615 in zwei Teilen erscheint, exemplarisch als Denkmal für einen Helden, der nicht bereit ist, sich der neuen Dynamik zu unterwerfen. Indem Don Quijote an der Vergangenheit als Wirklichkeit der Ritterromane festhält, verweigert er sich den angesagten Koordinaten des Lesens und wird so zu deren Opfer. Die neue, aufgeklärte Welt verhöhnt ihn als denjenigen, der sich ihr nicht gewachsen zeigt oder sich ihr entziehen will – Don Quijote ist der Narr und armselig, weil er es nicht schafft, den auf ihm lastenden Anpassungsdruck positiv zu wenden; des Ritters »traurige Gestalt« entspricht weder den Richtlinien geometrischer Proportion noch denen der zunehmen-

den Zirkulation des Wissens auch unter »*Ungelehrten*« (etwa: Sancho Pansa, der Bauer und Knappe des Ritters). So ragt diese Gestalt in die neue Form lediglich als Anzeichen des Irrsinns hinein bzw. erweist letztere sich als ein Regime, das Abweichungen nicht toleriert, wenn sie sie als wahnhaft denunziert.

MEDIENDYNAMIK DER SPRACHE/SCHRIFT: EMPFINDSAMKEIT, ›LESEWUT‹ UND HERMENEUTIK (GOETHEZEIT)

Sprachursprung

Im Jahr 1769 schreibt die Berliner ›Akademie der Wissenschaften‹ eine Preisfrage aus, mit der sie auf einen Trend reagiert. Indem sie die an dieser Frage Interessierten darum bittet, bezüglich des Ursprungs der Sprache Klarheit zu schaffen, schließt sie an eine zu der Zeit gängige Diskussion an. Diese hatte bereits die französischen Philosophen Etienne Bonnot de Condillac und Jean-Jacques Rousseau sowie die deutschen Gelehrten Jacob Grimm und Johann Peter Süßmilch zu ähnlichen Ausarbeitungen motiviert. Der von der Akademie schließlich preisgekrönte Text wird unter dem Titel »Abhandlung über den Ursprung der Sprache« 1772 publiziert und stammt von einem jungen Geistlichen: Johann Gottfried Herder.

Entschlossen wendet sich Herders Text gegen die französischen Vorläufer, wenn er Rousseau ein vor allem spekulatives, unwissenschaftliches Vorgehen sowie Condillac logische Fehlschlüsse vorwirft. Worum es dem Autor aber hauptsächlich geht, ist die Widerlegung der These Süßmilchs, der die Sprache als Geschenk Gottes bezeichnet hatte. Für Herder ist das, betont er wiederholt, schlicht »Unsinn« (Herder 2005, S. 122). Dabei wird Herders Text im vorliegenden Band noch ausführlicher besprochen (vgl. S. 204-212), weshalb wir uns hier auf die Darstellung einiger seiner Grundzüge beschränken.

Gegen den Gedanken also, in der Sprache eine Gabe Gottes zu erblicken, muss, so Herder, diese als Menschenwerk bezeichnet werden: »Die menschliche Erfindung [der Sprache] hat *alles für und durchaus nichts gegen sich*« (ebd., S. 123; Herv. i. O.). Erst der schaffende Mensch etabliert sich als Gottes höchste Kreatur, da es ihm in der Sprache möglich wird, seine Umwelt zwar nicht zu schöpfen, sie aber immerhin zu nennen. Denn aus genau einem solchen Kontakt leitet Herder die Sprache ab: Ein Mensch, erklärt er in der seiner *Abhandlung* eingelagerten ›Schaffabel‹, trifft auf ein Schaf. Da er weder instinktgeleitetes Raubtier noch instinktgeladener »Schafmanne« ist, verzichtet er darauf, das Tier entweder gleich zu erbeuten oder gleich zu begatten. An Stelle dessen wendet sich der Mensch ihm zu. Er achtet auf die Beschaffenheit des Tieres sowie die Laute, die es von sich gibt. Trifft er das Schaf dann erneut, ereignet sich das Folgende: »Er [der Mensch] erkannte«, so reimt es sich Herder zusammen,

»das Schaf am Blöken: es war gefaßtes Zeichen, bei welchem sich die Seele an eine Idee deutlich besann – was ist das anders als Wort? Und was ist die ganze menschliche Sprache, als eine Sammlung solcher Worte?« (Ebd., S. 33).

Somit steht fest, was die Sprache für den Menschen ist: Sie ist Mittleres zwischen ihm und seiner Umwelt, da sie dort Kontakte stiftet, d.h. es dem Menschen gestattet, im »gefaßte[n] Zeichen« eine Idee, eine sinnhafte Vorstellung des Tieres zu ermitteln und zu formen, das er vor Augen hat. Darüber hinaus trägt die Sprache als ein Zeichen das und gestattet das Merkmal der Wiederholung – der Name »Schaf« ist ein »Merkwort« (ebd.; Herv. i. O.). So speichert die Sprache Daten und erlaubt darin deren Verarbeitung/Anwendbarkeit. Zugleich stiftet sie jenes Netzwerk als eine »Sammlung solcher Worte«, das den Menschen Verständigung ermöglicht. Für Herder sind damit alle Zweifel beseitigt: »[D]ie Sprache ist erfunden!« (ebd., S. 34; Herv. i. O.).

Aus heutiger Sicht kann man sagen, dass Herder, da er Sprache als Mittel der Übertragung, Speicherung, Be- und Verarbeitung von Informationen sowie Netzwerk anschreibt, sie in einem durchaus modernen Sinne als Medium denkt. Und in dieser Hinsicht wird sie für Herder zum Werkzeug des Menschen und zeichnet ihn als solchen aus. Doch ist die Sprache, auch das weiß Herder, kein einfach zu handhabendes Instrument. Da sie keine himmlische Gabe ist, hat sie ihre Tücken. So schreibt der Autor in seiner *Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft*, dass die Nutzer der Sprache immer wieder in Gefahr sind, ihr »auf den Leim« zu gehen. Herder: »Ein großer Teil der Mißverständnisse, Widersprüche und Ungereimtheiten also, die man der Vernunft zuschreibt, wird wahrscheinlich nicht an ihr, sondern an dem [...] von ihr schlecht gebrauchten Werkzeuge der Sprache liegen, wie das Wort Widersprüche selbst sagt« (Herder 1964, S. 184).

Aller menschlichen Vernunft zum Trotz beherrschen die Sprecher ihr Werkzeug nicht. Es entzieht sich dem durchweg rationalen Gebrauch – die Menschen verwickeln sich in der Sprache wiederholt in Unstimmigkeiten. Sie reden aneinander vorbei oder missverstehen sich, sie drücken sich unpassend, falsch oder ungenau aus. Die Sprache, heißt das, steht nicht nur zu Diensten. Sie neigt zur Eigenmächtigkeit bzw., mit Herder, zum Widerspruch. Es gibt in ihr eine Dynamik, an der die Vernunft, deren grundsätzliche Potenz der Autor ja keineswegs anfigt, scheitern kann, wenn ihr Gebrauch des Mediums auf Ungereimtheiten hinausläuft. Demnach stellt die Sprache ein durchaus zweischneidiges Werkzeug dar. Sie offenbart sich als ein Mittel, das die Nutzer auch überrascht oder irritiert, das diese aus der Position der Sprachmächtigen in die der (von der Sprache) Gesprochenen verschiebt, falls sie dem Medium allzu sorglos begegnen.

Emotionen im Zuge der Schrift?

In diesem Sinne erlauben Herders Wortmeldungen einen ersten Blick auf den Diskurs und die Diskussionen, die sich im 18. Jahrhundert in vielerlei Hinsicht um das Thema Sprache ranken und unter denen die Debatte um den Sprachursprung nur eine, aber eine durchaus bezeichnende Facette ist. Denn sie weist, Herders Texte sprechen es deutlich aus, auf eine *Mediendynamik* der Sprache hin – Sprache ist nicht neutral. Vielmehr, so der Autor, tendiert sie dazu, das mit ihr Gemeinte und Gesagte zu verschieben, zu überlagern, in Mitleiden-schaft zu ziehen. In diesem Sinne ist die Nutzung der Sprache dann genau der Moment, in dem, seufzt Friedrich Schiller, die Seele spricht, um – »ach!« – genau das nicht mehr zu tun. Und es ist Johann Wolfgang Goethes bahnbrechender Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers*, der dieselbe Schwierigkeit 1774 noch einmal im Hinblick auf das im 18. Jahrhundert immer bedeutsamer werdende Medium Schrift artikuliert:

[W]enn's denn um meine Augen [schreibt Werther an seinen Freund Wilhelm] dämmert, und die Welt um mich her und Himmel ganz in meiner Seele ruht, wie die Gestalt einer Geliebten; dann sehn ich mich oft und denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papier das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele [...]. Mein Freund – Aber ich gehe darüber zugrunde [...]. (Goethe 1997, S. 12)

Man will also etwas sagen oder schreiben, kann es aber nicht in der gewünschten, gewollten oder empfundenen Weise, weil das Mittel des Ausdrucks und der Übertragung buchstäblich *dazwischen* kommt. Dass dies nicht als bloß beiläufiges Malheur, sondern schwerwiegendes Problem gesehen wird, belegen die letzten Worte des Zitats, die Goethes Romanheld erschüttert zeigen: Die Schrift ist kalt und entspricht der sinnlichen Wärme sowie der Fülle der Emotionen nicht; im Zuge der Schrift, so lautet Werthers Befund, erstarrt der Hauch des Lebens – Leidenschaft und Herzlichkeit – zu den toten Buchstaben des Textes.

Auf diesen Widerspruch des Mediums, einerseits Benennung und Verbindung zu ermöglichen, andererseits zugleich deren Störung zu sein, reagiert das 18. Jahrhundert mit einem Programm, in welchem, das hält Albrecht Koschorke in seiner diesbezüglichen »Mediologie« fest, die »Vervollständigung nur von der Zerstückelungsinstanz selbst zu erwarten« (Koschorke 2003, S. 247) ist. So gerät vor allem die Schrift in den Fokus einer Kultur, die Auswege aus der fortschreitenden Vergrößerung der räumlichen und sozialen Distanzen innerhalb einer sich ausdifferenzierenden Gesellschaft sucht. Gefühle müssen und sollen auch über weite Strecken und soziale Schranken hinweg

kommunizierbar sein und es ist die Schrift, die sich diesbezüglich anbietet – nur eben nicht unter den durch Werther markierten Vorzeichen.

An Stelle dessen setzt das 18. Jahrhundert auf einen Schriftverkehr im Rahmen einer »medialen Rehabilitation der Sinnlichkeit« (ebd.; Herv. i. O.): Empfindsamkeit, Sympathie, Leidenschaft werden quasi in die Schrift eingebaut, d.h. diese imaginär aufgeladen. Vor allem die literarische Strömung des *Sturm und Drang* ist in diesem Sinne durch eine emphatische Inszenierung der Schriftlichkeit, d.h. eine »gestikulierende und Atemnot, Ausrufungen, sogar Lautstärke simulierende Schreibweise« (ebd., S. 301) gekennzeichnet. Darin treibt der *Sturm und Drang* jedoch nur auf die Spitze, was, so Koschorke weiter, die Praxis des Schreibens im 18. Jahrhundert ausmacht: »Es geht also darum, das vom Akt der schriftlichen Aufzeichnung ausgeschlossene ›Leben‹ sprachlich zu substituieren« (ebd., S. 307). Auf diese Weise kann, lautet das Programm dieses Diskurses und ›Aufschreibesystems‹ (Kittler 2003), eine Kommunikation auch unter Abwesenden gelingen, da sie sich über die ›Kälte‹ des Mediums hinwegsetzt bzw. dessen Merkmal der Ferne in eine Nähe – *Empfindsamkeit* – der beteiligten Gemüter umschlagen lässt. Die Mediendynamik der Schrift als deren Tendenz, Abwesenheit schmerzlich bewusst zu machen, den Sinn des Gesagten in die Schwebе zu bringen sowie gefühllos zu sein, wird darin, wenn nicht gänzlich vermieden, so doch gemildert. Hervorragend zeigt sich dies anhand einer Briefkultur, die sich von der gezielt-verschnörkelten sowie devoten Formelhaftigkeit des galanten Schreibstils verabschiedet, um der einfachen, aber herzlichen und liebevollen Vertrautheit der (geschriebenen) Rede Platz zu machen (vgl. Nikisch 1991, S. 44ff.). Gleiches lässt sich anhand einer Konjunktur des Briefromans beobachten, für die Christian Fürchtegott Gellerts im 18. Jahrhundert vielgelesener Text *Leben der schwedischen Gräfin von G.* ein exemplarisches Zeugnis gibt. Und selbst Goethes Werther teilt im weiteren Verlauf seiner Briefe mit, dass er durchaus auch schriftlich »in Verzückung [...] verfallen« (Goethe 1997, S. 21) kann.

Dabei bleibt diese ›höhere‹ Form des Schriftverkehrs de facto nur Wenigen vorbehalten. Sie betrifft vor allem ein gebildetes Bürgertum, das sich durch ebendiese Bildung – und nicht, wie der Adel, durch seine Herkunft – definiert sowie sich dadurch von der Libertinage und dem Müßiggang der Aristokratie absetzen will. In diesem Sinne bringt die Epoche der Aufklärung zwar einen Aufschwung des Schulwesens und eine umfassende Alphabetisierungskampagne hervor, die nun auch die ländlichen Gegenden erreicht. Allerdings ist deren Reichweite keineswegs mit heutigen Verhältnissen vergleichbar. Nichtsdestoweniger kann für das 18. Jahrhundert von einer sprunghaften Zunahme schriftlicher Kommunikation gesprochen werden, die sich nicht nur auf Briefwechsel beschränkt. Denn insbesondere zum Ende des 18. Jahrhunderts nimmt die Zeitungsdichte signifikant zu, während die Auflagen stetig steigen: »Insgesamt dürften in Deutschland im späten 18. Jahrhundert [...] Woche für

Woche pro Erscheinungsintervall mindestens 300.000 Zeitungsexemplare gedruckt und verbreitet worden sein« (Wilke 2000, S. 93). Darüber hinaus werden Leihbibliotheken eingerichtet sowie – gleichwohl exklusive – Lesegesellschaften gegründet, in denen das Publikum gemeinsam abonnierte Zeitungen/(Fach-)Zeitschriften, aber auch anderen Lesestoff konsumieren und diskutieren kann.

»Lesewut«

Doch erkennen einige Zeitgenossen in dieser sich ausweitenden Kultur weniger einen Fortschritt als vielmehr Züge eines Kults und Verfalls, die schon wieder beängstigend erscheinen. Der Philosoph Moses Mendelssohn etwa macht seiner Sorge so Luft:

Die Ausbreitung der Schriften und Bücher, die durch die Erfindung der Druckerey in unsern Tagen ins Unendliche vermehrt worden sind, hat den Menschen ganz umgeschaffen. [...] Wir lehren und unterrichten einander nur in Schriften; lernen die Natur und die Menschen kennen, nur aus Schriften [...]. Das graue Alter hat seine Ehrwürdigkeit verloren; denn der unbärtige Jüngling weiß mehr aus Büchern, als jenes aus Erfahrung. [...] Mit einem Worte, wir sind *litterati*, *Buchstabenmenschen*. Vom Buchstaben hängt unser ganzes Wesen ab [...]. (Mendelssohn 1783, S. 60-62; Herv. i. O.)

Mendelssohns Kollege Immanuel Kant formuliert es wie folgt und betont dabei einen weiteren Aspekt der Lesekritik zum Ende des 18. Jahrhunderts:

Das *Romanlesen* hat, außer manchen anderen Verstimmungen des Gemüts, auch dieses zur Folge, daß es die Zerstreuung habituell macht. [...] [S]o erlaubt es doch zugleich dem Gemüt, während dem Lesen Abschweifungen (nämlich noch andere Begebenheiten als Erdichtungen) mit einzuschieben, und der Gedankengang wird *fragmentarisch*, so daß man die Vorstellungen eines und desselben Objekts zerstreut [...], nicht verbunden nach Verstandeseinheit im Gemüte spielen läßt. (Kant 1977, S. 521; Herv. i. O.)

Mithin tritt der Expansion des Schriftverkehrs eine Medienkritik zur Seite, die, wie der Pädagoge und Schriftsteller Joachim Heinrich Campe schreibt, von einer »Büchersündflut« und »Lesewuth« (Campe 1789, S. 46, 50) ausgeht. Sie, so stellt es nicht nur Campe fest, bedrängen vor allem das (von Campe aus gesehen) »ander[e] Geschlecht« sowie »Kinder« und »junge Leute« (ebd., S. 52, 51). Folglich sind sie vor dem »Lesegift« (ebd.) zu warnen und zu schützen. Und Rousseau, dessen wegweisendes Buch über den Zögling Emil (*Émile ou De l'éducation*) 1762 neue Wege der Pädagogik auslotet, erblickt im Lesen sogar ein Folterwerkzeug: »Wie ich alle Pflichten von den Kindern fernhalte, so nehme ich ihnen die Werkzeuge ihres größten Unglücks: die Bücher. Die

Lektüre ist die Geißel der Kindheit« (Rousseau 1971, S. 100), wenn sie im Zuge des Trends zur Alphabetisierung in Zwang ausartet.

Im Vordergrund solcher Diagnosen und Mahnungen steht damit die Angst vor einer Sogwirkung des Mediums, die alles erreicht sowie überformt: Als *Litterati* sind die Menschen – insbesondere aber Frauen, Jugendliche und Kinder – Gefangene jener Mediendynamik, die sie entfesselten, die sie aber nicht mehr zu kontrollieren vermögen. Darin, so der Diskurs, weicht die authentische Erfahrung einer allgegenwärtigen Simulation, die nichts mehr vom Realen weiß, da sie sich an dessen Stelle gesetzt hat. Wo das Leben sein soll, regieren jetzt die Bücher (vor allem: Romane) auch im Sinne einer schon zwanghaften Lektüre. Gemeint ist dabei die bis zur Sucht gesteigerte Anziehung durch eine Realität, die, als erlesene, die Wirklichkeit verdrängt, wenn sie die Konzentration auf das Objekt bedroht bzw. die Abschweifung/Zerstreuung zum Prinzip erhebt.

Somit kehrt diese Auseinandersetzung wiederum die Ambivalenz des Mediums hervor. Was im vertrauten Gespräch der Brieffreundinnen und -freunde noch so warm und mitfühlend, so echt, leidenschaftlich oder sogar zärtlich erscheint, wird in den Hinweisen auf die Lesesucht zum Verhängnis; nämlich die Versenkung in einen Schriftverkehr, der die (imaginäre) Nähe privilegiert, d.h. es der Einbildungskraft erlaubt, abschweifend Leben und Buch/Schrift miteinander zu verwechseln. Zugleich greift dieser Diskurs über Herders Sprachskepsis sowie Konstatierung einer eigenwilligen Mediendynamik hinaus, wenn er die Medienwirkung allein einseitig gewichtet, also die Gabe des Austauschs und des Namens in ein Gift verwandelt. Darin werden die sog. Lesesüchtigen als Opfer medialer Verblendung vorgestellt. Da es ihnen an Medienkompetenz mangelt, erliegen sie der Verführung nur allzu gerne und allzu leicht. Das kann, folgen wir Kant, zu »Verstimmungen des Gemüts«, d.h. zu jenen psychischen Defiziten führen, deren Beschwörung wir auch aus heutigen Mediendebatten kennen: Unkonzentriertheit und allgemeine Zerstreuung, Weltfremdheit und Sucht.

Kunst des Lesens

Die Schrift ist demnach das, was, so noch einmal Campe, die »Seele der Leser [...] belastet« (Campe 1789, S. 49), da sie sie überfordert: Wer liest, folgt daraus, braucht mehr als die bloße Fertigkeit zur Nutzung und Entzifferung der Buchstaben; es kommt darauf an, so schlägt es der Pädagoge Johann Bernhard Basedow in seinem *Elementarwerk* vor, die Leser zu bilden. Damit rückt – nach der Hochschätzung des Autors als »Originalgenie« (Genieästhetik) und der Anerkennung des Werks als geistiges Eigentum seines Urhebers – der Leser und dessen Praxis in den Fokus des Interesses. Für den Romantiker Friedrich von Hardenberg, besser bekannt unter dem Pseudonym Novalis, hat er den Sta-

tus eines ›erweiterten Autors‹: »Der wahre Leser«, schreibt Novalis in seinen *Vermischten Bemerkungen*, »muß der erweiterte Autor seyn. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von der niedern Instanz schon vorgearbeitet erhält« (Novalis 1981, S. 470). Spätestens mit der Allgemeinen Hermeneutik wird der bei Novalis so prägnant formulierte Gedanke dann zum Gegenstand auch tiefgreifender theoretischer Reflexion. Dabei bezieht sich der Theologe und Philosoph Friedrich Schleiermacher, der als Begründer dieser, wie er sagt, »Kunst des Verstehens« (Schleiermacher 1938, S. 7; Herv. i. O.) gilt, zwar vornehmlich auf schriftliche, darüber hinaus aber auch auf mündliche Äußerungen.

Als *Kunst* ist der Akt des Verstehens fremder Rede nicht selbstverständlich. Es ist lediglich ein Glaube, dass man sich, so Schleiermacher, hier »auf den gesunden Menschenverstand verlassen [kann]« (ebd., S. 8). Davon ausgehend entwickelt der Autor nun ein Lektürevorfahren, dass er in seinen Schriften zur Allgemeinen Hermeneutik ausbuchstabiert und dessen Kernstück der Gedanke ist, dass das Lesen als wiederholendes Verständnis eines Texts einen *Prozess* in Gang setzt. In diesem pendelt die Lektüre zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen hin und her, d.h. ein Text ist »nur als Lebensmoment des Redenden in der Bedingtheit aller seiner Lebensmomente erkennbar [...] und dies nur aus der Gesamtheit seiner Umgebungen, wodurch seine Entwicklung und sein Fortbestehen bestimmt werden« (ebd., S. 13). Indem also der Vorgang des Entzifferns und Interpretierens wechselseitig vom Text (Einzelnen) zum Kontext (Allgemeinen) und wieder zum Text sowie zum nächsten Kontext usw. fortschreitet, bewegt er sich innerhalb jenes Kreislaufs und jener Spirale, der/die *hermeneutischer Zirkel* genannt wird. In der Konsequenz, so folgert Schleiermacher, ist es möglich, der Rede des anderen buchstäblich auf den Grund zu gehen, d.h. sie gemäß ihrer Intention richtig zu erfassen. Dabei ist durchaus mitgedacht, dass ein Leser den Text sogar besser als sein Urheber versteht/verstehen kann.

Aus medienwissenschaftlicher Sicht beantwortet die Hermeneutik damit die wiederum von Novalis gestellte Frage, was denn »durch das Medium der Sprache *wahr* seyn [kann]?« (Novalis 1981a, S. 108; Herv. i. O.), im Rahmen des Erlernens und der Ausübung einer Medienkompetenz. Insofern sich die »Kunst des Verstehens« mit der Mediendynamik der Schrift oder Sprache als Rätsel des Textes und dessen Deutung befasst, erweitert sie das Moment der Rezeption um die Befähigung zu einer solchen: Die Lektüre und der Sinn eines Textes liegen weder auf der Hand noch im Ermessen des gesunden Menschenverstands, noch werden sie durch den Autor vorgegeben, sondern es bedarf der Schulung auch hinsichtlich des Verweises auf mediale Komplexität – Offenheit der Schrift –, um bei der Mediennutzung den roten Faden nicht zu verlieren.

Mediendynamik der Sprache

Zusammenfassend kann damit gesagt werden, dass mit der *Sattelzeit* (Koselleck) im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts eine Gesellschaft endgültig aus den Fugen gerät (*Boston Tea Party* 1773, Sturm auf die Bastille 1789), die sich in ihrer hierarchischen Fundierung (Ständegesellschaft) und theologischen Finalisierung zuvor noch (relativ) sicher gewöhnt hatte: Der Umbau des Sozialen zu einer an bürgerlichen Werten orientierten, mobilen und am Warenaustausch ausgerichteten Ordnung war nicht aufzuhalten. So aber ist neues Orientierungswissen gefragt, in dem, wie gesehen, auch das Mittel des sozialen Verkehrs – die Sprache – zum Problem wird: Woher kommt sie? Hat sie sich seitdem verändert? Was kann sie? Wie wird sie genutzt bzw. kann sie verstanden werden? Alles das zeigt, dass Sprache nicht länger als stabiles Korsett und Fundament gesehen wird, das den Höhenflügen des Geistes nur sowie immer schon unauffällig zur Verfügung steht oder stand. Sprache ist, wirft Herder entschieden ein, keine himmlische Gabe zum einfachen Gebrauch. Eher unterliegt sie vielseitigen Prozessen, in denen sie bewegt wird und sich bewegt; als Medium aufgefasst, tendiert die Sprache zu keiner festen Form, sondern kann der menschlichen Vernunft widersprechen, falls sie das Medium unter- oder geringerschätzt.

Darüber hinaus gerät mit der Vergrößerung der räumlichen und sozialen Distanzen innerhalb des Sozialen ein Medium in den Vordergrund: die Schrift. Doch ist diese Wahrnehmung durch eine Ambivalenz gekennzeichnet. Einerseits überbrückt Schrift die immer weiter werdenden Entfernungen, andererseits macht sie sie schmerzlich bewusst; die Schrift kann Nähe (Verbindung) herstellen, sie ist darin aber immer schon durch eine Ferne kontaminiert. Der empfindsame Brief als Schriftverkehr gestattet dann, wenn schon nicht die Aufhebung, so doch wenigstens die imaginäre Überblendung jener Verzweiflung, welche die Schreibenden angesichts ihres Mediums befällt: Im Rahmen einer solchen Praxis der Kommunikation kann der Brief als geschriebene Rede, d.h. als Möglichkeit eines warmherzigen und liebevollen Tonfalls dazu beitragen, die Effekte der Entfremdung zu relativieren.

Doch werden bald auch jene Stimmen laut, welche die Schriftkultur einseitig auf ihre Problemlage festlegen: Zu viel davon schadet nur. Vor allem das Buch, insbesondere aber der Roman, erscheinen darin als Verhängnis bzw. Auslöser jener Sucht, die, so sehen es die Kritiker, mit der »volle[n] Durchsetzung der Schriftkultur« (Koschorke 2003, S. 388) um sich greift: Da es vornehmlich den lesenden Frauen und Jugendlichen an Medienkompetenz mangelt, tendieren diese dazu, sich in Buchstabenmenschen zu verwandeln, d.h. ihr Gemüt an die Verführungen der »Büchersündflut« auszuliefern. Als Lesesüchtige verwechseln sie dabei nicht nur Buch und Leben, sie verlieren

sich zudem, das pointiert Kant, in Abschweifungen und sonstiger Unkonzentriertheit.

Folgen wir hier weiter dem Diskurs der Medienkritiker, gilt es nun, die Willkür in der Auswahl des Lesestoffs sowohl einzuschränken als auch den Akt der Lektüre selbst anzuleiten, d.h. die Leser zu bilden. Die komplexeste Variante solcher Bildung legt dann Schleiermachers Hermeneutik als »Kunst des Verstehens« vor. Darin gehört sie zwar nicht zu den direkten Reaktionen auf die Lesesuchtdebatte, sehr wohl aber stellt sie die »rezeptive Freiheit des mündigen Lesers« (ebd., S. 388) heraus. Dieser Gedanke einer Souveränität auch der Rezipienten wird uns in den folgenden Mediendebatten immer wieder begegnen. Es ist nicht so (jedenfalls nicht einfach so), lautet hier das Argument, dass der Empfänger den Absichten, Aktivitäten und Produkten eines Senders nur willenlos ausgesetzt ist.

In diesem umfassenden Sinne muss das 18. Jahrhundert auch als Zeit um 1800 als »lesehungrig« bezeichnet werden. Wichtige Zeitschriften, welche die Literatur und Geistesgeschichte maßgeblich mitbestimmen, erblicken das Licht der Welt und erweitern die Presselandschaft: etwa der einflussreiche, von Christoph Martin Wieland herausgegebene *Teutscher Merkur* oder *Die Horen*, die Schiller als Herausgeber verantwortet. Die Zeitschrift *Athenaeum* hingegen veröffentlicht die Texte der noch jungen romantischen Bewegung. So differenziert sich der Kosmos der »Gutenberg-Galaxis« nicht nur im deutschen Sprachraum (vgl. für die internationalen Tendenzen Wilke 2000, S. 142-152) immer weiter aus und die »Medien- und Kommunikationsgeschichte des 18. Jahrhunderts« lässt sich »als ein Prozess der Expansion und Diversifikation« (ebd., S. 152) beschreiben. Im 19. Jahrhundert wird sich diese Entwicklung weiter verstärken, wobei zu den Printmedien nun neue Medien als Techniken der Aufzeichnung, Be- und Verarbeitung sowie Speicherung von Bildern und Tönen hinzukommen.

PENCIL OF NATURE – »VISUALISIERUNGSSCHUB« UND (SELBST-)AUFZEICHNUNG DER REALITÄT (19. JAHRHUNDERT UND ANFÄNGE DES 20. JAHRHUNDERTS)

1. Fotografie

Pencil of Nature

Bezüglich der bahnbrechenden medientechnischen Innovationen des 19. Jahrhunderts – Fotografie und Film – hat Jürgen Wilke von einem »Visualisierungsschub« (Wilke 2000, S. 306) gesprochen, der das Jahrhundert maßgeblich prägt. Gemeint ist damit, dass die optischen Medien das mediale Er-

scheinungsbild der Epoche stärker repräsentieren als die ebenfalls in das 19. Jahrhundert fallende Erfindung des Phonographen/Grammophons als Möglichkeit, Töne oder Stimmen aufzuzeichnen und wiederzugeben. Nichtsdestoweniger werden die Faszinationen, welche diese drei Medien in der öffentlichen Wahrnehmung betreffen, von einer gemeinsamen Tendenz getragen: Für die Zeitgenossen grenzt es an ein Wunder, dass es nun möglich ist, die Natur oder das Leben in Bild und Ton exakt einzufangen sowie zu konservieren. Darüber hinaus erstaunt die Tatsache, dass diese Artefakte als Aufzeichnungen der Wirklichkeit scheinbar ohne die ordnende Hand eines verantwortlichen Künstlers oder Autors entstehen. Denn in diesem Sinne fasst es der englische Fotograf William Henry Fox Talbot, der zwischen 1844 und 1846 das erste mit Fotografien ausgestattete Buch herstellt und veröffentlicht, in dessen Vorwort so zusammen:

The little work now presented to the public is the first attempt to publish a series of [...] pictures wholly executed by the new art of Photogenic Drawing, without any aid whatever from the artist's pencil.

Sowie:

[T]he plates of this work have been obtained by the mere action of Light upon sensitive paper. They have been formed or depicted by optical and chemical means alone [...]. (Talbot 1844, S. 1)

Im Buch gezeigt werden demnach Bilder, die ohne jedes Zutun, ohne Hilfe durch den Künstler, die also, so lässt sich der Text lesen, von sich aus im Rahmen der neuen Kunst der »Photogenic Drawings« zustanden kamen. Oder nochmals präziser: Es sind, formulieren Talbots einführende Notizen weiter, allein optische sowie chemische Prozesse und Mittel, die zu jenen Bildern führen, mit denen das Licht auf dem empfindlichen Papier Spuren hinterlässt. Der heute geläufige Name des bildgebenden Verfahrens – Fotografie – trägt dem Rechnung, indem er sich aus griechisch *phos* (Licht) und *graphein* (ritzen, schreiben) zusammensetzt. So gesehen ist das Fotografieren ein Schreiben mit Licht oder eine Lichtschrift, die ein Bild dessen gibt, was das Kameraauge einfängt – worauf dieses sich richtet, schreibt sich auf, ohne dass es eines Autors im herkömmlichen Sinne bedarf: »They [die Bilder]«, schreibt Talbot, »are impressed by Nature's hand« (ebd.). Keineswegs zufällig also betitelt der Fotograf sein Buch *Pencil of Nature* und deutet damit an, dass es sich hier nicht nur um eine Metapher handelt: Sollen die Worte doch das Merkmal der Apparatur benennen, mit der die Natur sich aufschreibt bzw. sich am exakten Bild in allen Details ablesen lässt. Die Fotografie ist demnach mehr als bloß eine Technik.

Sie ist ein Stift als Möglichkeit direkter Mitteilung der Natur, wenn sie eine Aufzeichnung erlaubt, aus der das Aufgezeichnete selbst spricht.

Dabei ist dies nicht neu. Bereits die *Camera obscura*, deren Prinzip im 10. Jahrhundert durch den Optiker Ibn Al-Haitham entdeckt wurde, und später die *Laterna magica* erlauben annähernd »fotografische« Bilder: »Wenn draußen die Sonne scheint«, erläutert McLuhan die Funktionsweise der Camera obscura in kurzen Worten, »und eine Wand ein ganz kleines Loch hat, erscheinen die Bilder der Außenwelt an der gegenüberliegenden Wand« (McLuhan 1994, S. 292). Jedoch sind diese weder festzuhalten noch zu transportieren. Das gelingt erst dem ehemaligen Offizier und Beamten Joseph Nicéphore Niépce, der 1826 jenes Bild herstellt, das als erstes Photo der Mediengeschichte gilt: der verschwommene Blick aus seinem Arbeitszimmer in Les Gras.

Dazu entwickelt Niépce eine Methode, welche das Bild der Camera obscura auf einer asphaltbeschichteten Zinnplatte fixiert. Niépce nennt das Heliographie. Sein Geschäftspartner Louis Jacques Mandé Daguerre arbeitet nach Niépces Tod weiter an der Fixierung der Bilder und stößt dabei auf das chemische Verfahren, das den Namen des Franzosen in die Fotografiegeschichte einschreiben wird: Indem Daguerre, so beschreibt es der Autor und Medien-/Kulturwissenschaftler Benjamin 1931 in seinem kurzen Essay über die Geschichte der Fotografie, »jodierte und in der Camera obscura belichtete Silberplatten« (Benjamin 2002, S. 301f.) verwendet, erfindet er die *Daguerreotypie*. Diese »Photos«, die, so Benjamin weiter, »hin- und hergewendet sein wollten, bis man in richtiger Beleuchtung ein zartgraues Bild darauf erkennen konnte«, sind noch Unikate – »[n]icht selten wurden sie wie Schmuck in Etuis verwahrt« (ebd., S. 302). Trotz solcher und anderer, aus heutiger Sicht, Unzulänglichkeiten wird die Sache ein durchschlagender Erfolg. Der französische Staat kauft Niépces und Daguerres Erfindungen an, präsentiert sie offiziell und spricht letzterem eine Leibrente zu. Daguerre selbst schreibt eine Einführung in die neue Technik, die innerhalb kurzer Zeit in mehrere Sprachen übersetzt wird. Talbot hingegen, aufgeschreckt durch Daguerres Erfolge, arbeitet weiter an seiner Methode und kann der Öffentlichkeit bald jenes Verfahren zur Herstellung von Papiernegativen (*Kalotypie*) vorstellen, das beliebig viele Abzüge gestattet und zur Grundlage moderner Fotografie wird. Das Buch, dessen Titel *Pencil of Nature* die Begeisterung der Zeitgenossen für das neue Medium auf den Punkt bringt, soll dann diese Leistungen der Technik sowohl ausstellen und unterstreichen als auch zu ihrer weiteren Popularisierung beitragen. Denn mag, Benjamin spricht es an, die Qualität früher Fotografien auch unzureichend gewesen sein, ermöglicht das Medium für die Zeitgenossen dennoch einen neuen Blick auf die Welt.

Diese der Fotografie zugeschriebenen Eigenschaften, dass das Bild einerseits in äußerster Präzision zeigt und speichert, was »so gewesen [ist]« (Barthes 1989, S. 87; Herv. i. O.), andererseits die Natur sich dort (von) selbst aufschreibt,

macht das Medium nicht nur für die, wie Talbot sagt, künstlerische Praxis attraktiv. Auch die Wissenschaft beginnt, sich für das neuartige Verfahren zu interessieren. Albert Londe etwa, Direktor des fotografischen Diensts im psychiatrischen Krankenhaus *Salpêtrière*, dokumentiert im Auftrag des Psychiaters Jean-Martin Charcot die ›hysterischen Anfälle‹ der Patientinnen mit speziell dafür entwickelten Kameras. In diesem Sinne bezeichnet er die Fotografie als »wahre Netzhaut des Gelehrten« und ergänzt, dass »ein einfacher, die Augen ansprechender Abzug viel mehr erzählt als eine vollständige Beschreibung« (Londe zit. n. Didi-Huberman 1997, S. 42f.; Herv. i. O.). Demnach geht es, so Londe weiter, um nichts weniger als die »Wahrhaftigkeit« der »photographische[n] Aufnahme«, die angesichts der Resultate des neuartigen Verfahrens »unanzweifelbar« erscheint. Zugleich trägt die Aufnahme dazu bei, »den Beobachter an das, was er wahrgenommen hat, zu erinnern« (Londe 1997, S. 319; alle Zitate). Und ebenfalls wichtig ist, dass, wie Londe klarstellt, das fotografische Bild mehr sagt als Worte es können; wo der Autor um eine Vollständigkeit der Beschreibung des Gegenstandes ringt, liefert der Abzug diese Exaktheit auf ganz natürliche Weise. So wiederholt sich auch hier der Gedanke, dass in der Fotografie das mit ihr Aufgenommene sich selbst aufzeichnet und dadurch exakt mitteilt: Als »unanzweifelbar« dokumentierte Wahrheit drängt es sich dem Publikum geradezu auf.

Künstler und Knipser

Zur Mitte des 19. Jahrhunderts kann das Medium als durchgesetzt gelten. Daguerres und Talbots Verfahren dominieren den Weltmarkt und werden in der Praxis immer weiter verbessert. Stetig werden auch die Kameras weiterentwickelt und es entsteht eine neue Profession: die des »Berufsdaguerreotypisten« (Hiebel et al. 1999, S. 305). Benjamin resümiert diesen Trend dann in Anspielung u.a. auf Portraitaufnahmen, die das Kind und den jugendlichen Benjamin im Kreise seiner Geschwister zeigen, wie folgt:

Schließlich aber drangen von überallher Geschäftsleute in den Stand der Berufsphotographen ein [...]. Das war die Zeit, da die Photographiealben sich zu füllen begannen. [...] Onkel Alex und Tante Riekchen, Trudchen wie sie noch klein war, Papa im ersten Semester [...] und endlich, um die Schande voll zu machen, wir selbst: als Salontiroler [...] oder als adretter Matrose, Standbein und Spielbein, wie es sich gehört, gegen einen polierten Pfosten gelehnt. (Benjamin 2002, S. 306)

Dabei schwingt hier schon eine den Ausverkauf der Fotografie beklagende Kritik mit. Die Zeiten etwa eines Nadar, der 1859 erstmals aus dem Fesselballon heraus ein Schlachtfeld fotografiert, der ›Chronophotographen‹ Étienne-Jules Marey und Eadweard Muybridge, deren Serienphotos für das menschl-

che Auge sonst nicht genau sichtbare Bewegungsabläufe dokumentieren oder eines Eugène Atget, dessen Bilder die unspektakulären, leicht zu übersehenen Seiten von Paris beleuchten, sind vorbei. An deren Stelle treten nun, lautet Benjamins Diagnose, die »Knipser«, die, auch dank optimierter Kamera- und Entwicklungstechnik (1888: Kodak-Boxkamera) Konfektionsware produzieren. In dieser Hinsicht liegt der eigentliche Wert der Fotografie für ihren frühen Historiographen und Theoretiker darin, dass es »eine andere Natur [ist], welche zur Kamera als welche zum Auge spricht« (ebd., S. 303). Indem die ersten Fotografen das »Optisch-Unbewusste« (ebd.) entdecken, nutzen sie das neue Medium auf eine ihm entsprechende Weise, d.h. als Lichtschrift, mit der sich die Natur aufzeichnet sowie ent- und verrätselt, die also vor allem und insbesondere den Blick öffnet.

Die Knipser sind daran nicht länger interessiert. Da sie die technische Reproduzierbarkeit auf deren Essenz reduzieren, werten sie das Photo zum zwar exakten, doch banalen, d.h. im Grunde immer gleichen Abbild ab: Riekchen, Trudchen, Papa etc. Damit weicht, so bilanziert es noch einmal Benjamin, die »Aura« der Fotografie einer Tendenz der »Massen«, die »Dinge sich [...] »näherzubringen«« (ebd., S. 309), also die Komplexität sowie Neu-/Andersheit des Optisch-Unbewussten gegen dessen Gleich- und Warenförmigkeit zu tauschen. Als massenhafte Knipserei hat die Fotografie ihren Zauber verloren bzw. verkümmert im Familienalbum zum Dokument spießiger Bürgerlichkeit.

Dabei werden diese zwei Seiten oder zwei Möglichkeiten der Erscheinung/Nutzung des Mediums nicht nur von Benjamin gesehen. Barthes, der 1980 ebenfalls einen Essay zur Fotografie verfasst, scheint Ähnliches im Blick zu haben, wenn er bezüglich der Betrachtung bestimmter Photos zwischen *studium* und *punctum* unterscheidet (vgl. die Seiten 221-227 im vorliegenden Buch):

Was ich für diese Photographien empfinde, unterliegt einem *durchschnittlichen* Affekt, fast könnte man sagen, einer Dressur. [...] [E]s ist das *studium* [...] beflissen zwar, doch ohne besondere Heftigkeit. Aus *studium* interessiere ich mich für viele Photographien, sei es, indem ich sie als Zeugnisse politischen Geschehens aufnehme, sei es, in dem ich sie als anschauliche Historienbilder schätze: denn als Angehöriger einer Kultur (diese Konnotation ist im Wort *studium* enthalten) habe ich teil an den Figuren, an den Mienen, an den Gesten, an den äußeren Formen, an den Handlungen.

Das zweite Element durchbricht [...] das *studium*. Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht [...], sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren. [...] Dies zweite Element, welches das *studium* aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher *punctum* nennen [...]. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich *besticht* (mich aber auch verwundet, trifft). (Barthes 1989, S. 35f.; Herv. i. O.)

Meint demnach das *studium* die eher konventionalisierte Rezeption des Bildes im Rahmen kulturell codierter »Dressur«, geht aus dem *punctum* hervor, was eine solche Balance »durchbricht« – das zufällige, also unerwartete Auftauchen eines Anderen im Bild, das seine Betrachter aufstört, ihren Blick sprengt. Es ist etwas Seltsames dort, das nicht zuletzt an den Tod gemahnt: Das Abgebildete mutet seltsam still gestellt – leblos – an; es erstarrt vor dem und im Auge der Kamera. Wie Jahrzehnte zuvor Benjamin beharrt Barthes damit auch gegen Ende des 20. Jahrhunderts auf einem Erstaunlichen der Fotografie, das im Geschäft und der Routine des Knipsens nicht aufgeht. Dazu gehört dann gleichfalls, dass das Publikum hier nicht als Souverän seiner Tätigkeit erscheint, sondern in dieser überrascht und aus dem Gleichgewicht gebracht wird. Es gibt, so stellt es Barthes am Beispiel des Photos seiner verstorbenen Mutter heraus, ein Reales des fotografischen Bildes, das sich dem Konsum entzieht, da es seinen Betrachter (be-)trifft.

So zeichnet sich auch dieses Medium durch eine Ambivalenz aus, die sich ebenso in seiner Rezeption niederschlägt: »Erinnert sei«, resümiert Ulrike Hick den Diskurs aus den Anfängen der Fotografie, »an die emphatische Feier des photographischen Verfahrens als Lichteffect, als Spiegel, der den Referenzobjekten ihre Oberflächen detailgenau abzieht. [...] Auf dieser Ebene wurde die frühe Photographie in Abgrenzung zur Malerei als eine ›finestra aperta‹ erlebt, die den Blick auf ihre Referenten freigibt« (Hick 1999, S. 274).

Schon bald aber mischen sich Stimmen in diese Begeisterung, die den Wortmeldungen etwa Talbots oder Londes widersprechen. Benjamin zitiert exemplarisch eine davon, nämlich einen Zeitungsartikel aus dem *Leipziger Anzeiger*:

Der Mensch ist nach dem Ebenbilde Gottes geschaffen und Gottes Bild kann durch keine menschliche Maschine festgehalten werden. Höchstens der göttliche Künstler darf, begeistert von himmlischer Eingebung, es wagen, die gottmenschlichen Züge, im Augenblick höchster Weihe, auf den höheren Befehl seines Genius, ohne jede Maschinenhilfe wiederzugeben. (Zit. n. Benjamin 2002, S. 301)

Hier wird die Fotografie als skandalöse, wie Benjamins Kommentar zuspitzt, »Teufelskunst« (ebd.) der göttlich-genialen Eingebung des Künstlers entgegengesetzt. Zugleich erscheint das neue Medium als Abgrund und Agent eines Verfalls, der die natürliche – gottgewollte – Weltordnung nicht besser einsehbar macht und erweitert, sondern verdirbt: Was Gott geschaffen hat, soll der Mensch nicht antasten. Die Fotografie aber tut das, indem sie die Kunst nicht nur mit der maschinellen Reproduktion »gottmenschliche[r] Züge« konfrontiert, sondern darin auch in Konkurrenz zum »göttlichen Künstler« tritt. Denn gerade der Portraitmalerei war mit der Fotografie ein mächtiger Gegner erwachsen: »Im Portrait hat der Photograph gegenüber dem Maler die Treff-

sicherheit voraus«, schätzt der Photograph Ludwig Schrank 1888 diese Lage selbstbewusst ein (Schrank 2002, S. 25). So ist es die technische Reproduzierbarkeit, mit der, will man dem Zeitungsartikel glauben, die göttliche Weltordnung durcheinander gerät, weil sie den maschinellen Ablauf an die Stelle menschlicher Fähigkeiten und Tugenden setzt.

Doch gibt es durchaus Äußerungen, die den Zwiespalt zwischen Fotografie und Kunst weit reflektierter thematisieren. So veröffentlicht beispielsweise der französische Dichter und Essayist Charles Baudelaire, dessen für die moderne Lyrik bahnbrechender Gedichtband *Les fleurs du mal* 1857 erscheint, zwei Jahre später einen Text, der von einer »Invasion der Fotografie« (Baudelaire 2002, S. 113) in die Gefilde der Künste spricht. Denn von der neuen Mode sei nicht nur die bildende Kunst betroffen. Auch der Roman und die Poesie, so fasst der Dichter den Trend zusammen, habe sich nun der Forderung »[K]opiert nichts als die Natur!« (ebd.) zu unterwerfen. Zugleich sieht Baudelaire, von dem es mehrere Photos gibt, durchaus Vorteile des neuen technischen Verfahrens: Als Förderer z.B. wissenschaftlicher Erkenntnis, als Bewahrer gefährdeter kultureller Artefakte und Denkmäler oder als Möglichkeit der Aufzeichnung wertvoller Güter ist ihm die Fotografie hochwillkommen. Doch taugt sie nicht zur Kunst bzw. soll sich von dieser fernhalten. Denn wenn es der Fotografie »erlaubt wird, sich auf die Domäne des Geistes und der Phantasie auszuweiten [...], dann wehe uns!« (Ebd. S. 112) Dabei speist sich des Dichters Medienkritik auch aus seinen Vorbehalten gegen die realistischen Tendenzen in Kunst und Literatur, die er mit der Fotografie in eins setzt. »Von Tag zu Tag«, polemisiert Baudelaire, »verliert die Kunst an Selbstachtung und unterwirft sich der äußeren Realität« (ebd., S. 113). Doch stellt der Autor ebenso eine Frage, die das Problem der Fotografie beim Schopf packt. Es sei »philosophischer [...] zu fragen«, ob sich diejenigen, welche begeistert von einer Faktentreue der Fotografie sprechen, sich dieser »Existenz der äußeren Realität ganz sicher seien« (ebd., S. 114). Was also zeichnet ein Photo auf? Die tatsächliche Realität, die reale Natur? Baudelaire bezweifelt das, da es unmöglich sei, »die ganze Natur zu kennen« (ebd.). Das habe sich auch mit der Fotografie nicht geändert.

Pencil of Nature?

Greifen wir Baudelaires Gedankengang in diesem Sinne auf und spinnen wir dessen Faden weiter, erreicht und markiert das Kameraauge immer nur einen Ausschnitt der Natur oder Wirklichkeit. Und in der Tat weiß heute jeder »Knipser«, dass sein Photo lediglich ein Detail und einen Sekundenbruchteil dessen festhält, was wirklich da war und geschehen ist. Von da aus ist die Realität der Fotografie keine, die sich (von) selbst einstellt oder aufzeichnet, sondern eine, die im Sucher der Kamera erst Wirklichkeit *wird*: Nicht die Apparatur alleine, vielmehr ebenso der durch sie gerichtete Blick und Blickwinkel fotografiert

bzw. macht das Bild, das sich dann als Dokument – es ist so gewesen – ausgibt. Und so fasst schon in der Frühzeit der Fotografie Charcots Klinikchef, Gilles de la Tourette, die Kritik an der klinischen Praxis in der *Salpêtrière* wie folgt zusammen: »Wieviele Male [...] habe ich nicht im Verlauf einer Diskussion über die Arbeiten meines Meisters sagen hören: ›Die Hysterikerin in der *Salpêtrière* wird von euch nicht geheilt, sie wird gezüchtet.« (zit. n. Didi-Huberman 1997, S. 326) Folgt man diesen Kritikern, sind es nicht zuletzt die Photos der ›hysterischen Anfälle‹ oder die Portraits ›typischer Hysterikerinnen‹, die, als realistisch und »unanzweifelbar« gehandelt, das ›Krankheitsbild‹ oder vermeintlich Reale der Hysterie weniger beweisen als es vielmehr allererst erfinden.

Ein weiteres Beispiel in dieser Hinsicht ist die Verwendung der Fotografie im I. Weltkrieg: Insofern die Schlachtfelder lediglich auf bestimmte Weise fotografiert sowie lediglich bestimmte Photos in Zeitungen und Bildbänden veröffentlicht werden, soll nicht die schreckliche Wirklichkeit des Krieges dokumentiert, sondern die ›Unmenschlichkeit‹ des Feindes entlarvt werden (vgl. Krumeich 1994). Aktuell ist es die Praxis der *embedded correspondents*, die diesem propagandistischen Nutzen der Fotografie Rechnung trägt. Und darüber hinaus ist die Geschichte der Bildmanipulation (Retusche) seit den Anfängen der Fotografie mit dieser eng verbunden (vgl. Plumpe 1990, S. 109-115). Beispielsweise können Personen nachträglich in Bilder hinein- oder aus diesen herausmontiert werden. Solche und andere Möglichkeiten der Bildbearbeitung haben dann spätestens im Zeitalter der ›digitalen Plattform‹ zur völligen Infragestellung dessen geführt, was Talbot – man ist hier versucht zu sagen: voller Naivität – den *Pencil of Nature* nennt.

So gesehen, erweist sich die Faszination für den, aber auch die Verdammung des *Pencil of Nature* als phantasmatisch. Ein Photo ist weder einfach ein Dokument der noch ein Angriff auf die natürliche(n) Ordnung: »Als direkte Provokation«, fasst Gerhard Plumpe den Diskurs um die Fotografie entsprechend zusammen, »hat sie im Rahmen der akademischen, aber auch der populären Ästhetik sicherlich nicht gewirkt« (Plumpe 1990, S. 42). Das bleibt einem Medium vorbehalten, auf das die Fotografie medientechnisch bereits hinweist, und das ebenfalls zum ›Visualisierungsschub‹ des 19. Jahrhunderts beiträgt: dem Film: »Aber die Schwierigkeiten«, so pointiert es der Zeitgenosse Benjamin, »welche die Photographie der überkommenen Ästhetik bereitet hatte, waren ein Kinderspiel gegen die, mit denen der Film sie erwartete« (Benjamin 2002a, S. 363).

2. Film

Als die Bilder laufen lernten...

Mit dem Film greift die Fotografie quasi über sich hinaus. Ist es mit ihm doch möglich, die Illusion des *Pencil of Nature* noch einmal zu überbieten, d.h. dessen Bildern das Laufen beizubringen. Folglich liegt die Sensation der neuen Technik für die Zeitgenossen zunächst darin, dass sie nicht Abbilder, sondern mehr, nämlich ›das Leben selbst‹, ausstellt. Ein Text des Neurologen und Psychiaters Robert Gaupp bringt dies 1912 stellvertretend für viele andere Wortmeldungen so auf den Punkt: »Was kein Zeitalter vor uns gekonnt hat, das ist mit ihm [dem Film] möglich geworden: den Ablauf der Naturvorgänge, die Bewegungen alles Lebendigen und die Handlungen der Menschen der Mitwelt objektiv getreu zu schildern und der Nachwelt zu stets möglicher Reproduktion zu überliefern« (Gaupp 2002, S. 100).

Trotz der aus heutiger Sicht mangelhaften Qualität der vorgeführten Streifen, trotz des auch unheimlichen Eindrucks, der manche Zuschauer angesichts der Projektion befällt, ist dem Publikum also binnen kürzester Zeit klar, dass es im Kino mit einer Wahrnehmungsverschiebung von einschneidenden Ausmaßen zu tun hat. Denn nicht nur scheint sich im und durch das Auge der Filmkamera ›das Leben‹ (von) selbst (automatisch) aufzuzeichnen und zu speichern. Darüber hinaus ist der Vorgang mit einer *Bewegung* verknüpft, welche die Übersetzung des Lebens in dessen Bild selbst lebendig macht: »[D]er Film«, wird Gilles Deleuze diesen ebenso irritierenden wie faszinierenden Eindruck resümieren, »gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild« (Deleuze 1997, S. 15).

Dabei ist die ›Geburtsstunde‹ des Films, oder besser vielleicht: des Kinos, umstritten: Sind die Brüder Max und Emil Skladanowsky, die am 1. November 1895 im Berliner Varieté Wintergarten ihr *Bioscop* darbieten, die ersten, welche die bewegten, noch stummen Bilder einer zahlenden Öffentlichkeit zugänglich machen oder gebührt diese Ehre den Brüdern Auguste und Louis Lumière, die ihren *Cinématographe* am 28. Dezember 1895 im Grand Café in Paris vorführen? Schauen wir allein auf das Datum, scheint alles klar – die Skladanowskys sind ca. eineinhalb Monate schneller. Doch geht man davon aus, dass in einem Kino nur Filme gezeigt werden, sieht es anders aus. Während die Filme der Skladanowskys noch das Anhängsel oder auch der Höhepunkt eines Varieté-Programms sind, präsentieren die Lumières an ihrem Tag allein die Sache selbst, nämlich zehn Kurzfilme.¹ Zudem verfügen die Franzosen über die avanciertere Technik. Will man sich also entscheiden, kann man sagen, dass die Erfindung

1 | Wir verdanken den Hinweis auf diesen kleinen aber feinen Unterschied einem Gespräch mit Joseph Garncarz.

des Kinos als Ort der Vorführung nur von Filmen auf einer Leinwand und vor zahlendem Publikum auf die Gebrüder Lumière zurückgeht: »Sie zeigten den gedrehten Film in Großprojektion [...], [j]eder Besucher zahlte 1 Franc und sah dafür genau das, was gleichzeitig die anderen Besucher sahen« (Kittler 2011, S. 211). Aber was sind das für Filme und wie genau kam es dazu?

Von Muybridges Chronophotographien war bereits die Rede. Sie zerlegen Bewegungsabläufe in Einzelbilder. Das ob seiner Geschwindigkeit für das menschliche Auge nur undeutlich Sichtbare, wird so *en détail* deutlich. 1878 fotografiert Muybridge nun im Auftrag des Eisenbahnmillionärs Leland Stanford mit zwölf nacheinander geschalteten Kameras ein galoppierendes Pferd. So kann er zeigen, dass für einen Augenblick keines der vier Beine des Tieres den Erdboden berührt. Zur besseren Präsentation solcher Einzelbilder baut der Engländer dann sein *Zoopraxiskop*, das, da es die Momentaufnahmen in Rotation versetzt, sie wieder zu einem filmähnlichen Ablauf zusammensetzt.

Aber auch andere Entdecker und Bastler sind »an der Sache dran«: Ottomar Anschütz etwa entwickelt das *Tachyskop*, eine Apparatur, die Diapositive mithilfe einer Kurbel – später einem Elektroantrieb – auf rasche Weise projiziert. Und der Universalerfinder Thomas Alva Edison stellt 1891 nicht nur die erste funktionierende Filmkamera mit Rollfilm vor. Mit dem Chefindingenieur seiner Company, W.K. Laurie Dickson, baut er zudem einen Guckkasten, der bewegte Bilder in Endlosschleife zeigt, das *Kinetoskop*. Die Lumières präsentieren ihren *Cinématographe*, der zugleich Aufnahme- und Vorführgerät ist, zunächst mehrmals vor einer geschlossenen Gesellschaft, bevor sie den Schritt in die Öffentlichkeit wagen.

So zeigen nur diese wenigen Stationen, dass es im Grunde »unmöglich [ist], exakt zu bestimmen, wem nun tatsächlich das Verdienst der punktuellen Erfindung des Films zuzuschreiben ist. In diesen frühen Jahren gibt es an die 120 verschiedene Konstruktionen und Apparate, die alle bewegte Bilder zeigen« (Hiebel et u.a. 1999, S. 331). Und weiterhin lässt sich angesichts dieser Gemengelage schon jetzt festhalten, dass es sich hier kaum um die folgerichtige Entfaltung eines technischen Fortschritts – von der Fotografie zum Film – handelt. Denn bei genauem Hinsehen zeigt sich eher ein Durch- und Nebeneinander, das sich in verschiedene Ideen, Absichten, Ansätze sowie Sackgassen verzweigt: Muybridge z.B. ist nicht am Film, sondern am exakten Studium von Bewegungsvorgängen interessiert. Der Rollfilm und dessen seitliche Perforation dienen zunächst der Verbesserung der Photokamera. Edison kommt nicht auf den Gedanken, sein Kinetoskop um eine Leinwand zu erweitern und die Lumières wiederum knüpfen ihre Innovation an eine Geschäftsidee. So überschneiden sich bereits in diesem skizzenhaft ausgeführten Panorama wissenschaftliche, technische und ökonomische Faktoren zu einem eher wechselseitigen als eingleisigen Prozess. Folglich wäre es auch verfehlt, den Film als Höhepunkt oder gar Ziel solcher Anstrengungen auszuzeichnen, welche dann,

so kritisiert der Kunsthistoriker Jonathan Crary die Filmgeschichtsschreibung in diesem Sinne, »zu einer einzigen vorherrschenden Form führten« (Crary 1996, S. 113). Nicht also, argumentiert Crary, sind die Fotografie und andere Techniken »noch unvollständige Vorläufer des Films« (ebd.), sondern folgen gerade Fotografie und Film auch eigenständigen Entwicklungslinien, die bis in die Gegenwart reichen. Damit sind die Berührungspunkte keineswegs bestritten. Sie liegen aber nicht nur auf technischem Gebiet. Auch die Rezeption des neuen Mediums ähnelt der des damals schon alten. Inwiefern?

Ein Mythos: L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat

Als die Brüder Lumière die Türen des ersten Kinos öffnen, ist das dort eingesetzte Medium, der Film, kein ganz unbekanntes Phänomen mehr. Doch löst erst die Praxis der Lumières, dauerhaft Filmvorführungen in einem öffentlichen Raum stattfinden zu lassen, jenen *Boom* aus, der den Film – und mit ihm zunächst das Wander-, dann das Ladenkino – schnell zu einem viel diskutierten Medium macht. Schon 1896 gehen die ›Laufbilder‹ der Lumières auf Tournee und erregen rasch Aufmerksamkeit in der ganzen Welt (die Reise beschränkt sich nicht auf Europa, sondern führt bis nach Australien, Indien, Russland und die USA). Dabei liegt, wie gesagt, die Sensation der neuen Technik für die Zuschauer darin, dass sie nicht Abbilder, sondern mehr, nämlich ›das (bewegte) Leben selbst‹, ausstellt.

So aber kann es kaum verwundern, dass schon kurz nach den ersten öffentlichen Vorführungen des neuen Mediums jener bis heute lebendige Mythos entsteht, der suggeriert, die Zuschauer im Kino hätten das Geschehen auf der Leinwand mit der Realität verwechselt. Denn unter den Kurzfilmen, welche die Brüder Lumière im Grand Café präsentieren, ist auch der eines in den Bahnhof einfahrenden Zuges. Der nur fünfzig Sekunden lange Streifen zeigt Folgendes: Die Kamera ist so postiert, dass der Zug aus der Ferne heran- und auf sie zufährt. Die Dampflokomotive wird immer größer, das Bild immer schwärzer, der Zug hält. Aus den Wagen steigen Fahrgäste, Gewimmel auf dem Bahnsteig, der Film ist zu Ende – eine ebenso alltägliche wie deshalb unspektakuläre Sequenz, die der Kameramann Louis Lumière in der südfranzösischen Hafenstadt La Ciotat eingefangen hat. Sollte man meinen. Der Mythos, der sich um diesen ›Ur-Film‹ und vor allem dessen Aufführung rankt, berichtet jedoch anderes. Folgen wir ihm, sollen sich die Zuschauer vor dem im Film heraneilenden Zug so erschrocken und geängstigt haben, dass sie in Panik gerieten und aufsprangen. Da sie sich mit der Kameraperspektive identifizierten, fürchteten sie, von der Lok zermalmt zu werden.

Die aktuelle medienwissenschaftliche Forschung verweist diese Geschichte ins Reich der Fabel (vgl. Loiperdinger 1996). Nichtsdestoweniger befördert und illustriert sie jedoch mindestens zweierlei: Nicht nur bietet der Film ein

zwar stummes, doch äußerst realistisches Bewegungsbild; er beflügelt zugleich die Phantasie. Und genau das sind dann auch die Pole, zwischen denen der Diskurs um die Ankunft des neuen Mediums schwankt. Darin wird der Film sowohl emphatisch begrüßt und als technische wie kulturelle Verheißung gefeiert wie auch als Gefahr vor allem für die Jugend, aber auch die allgemeinen Sitten denunziert. In die Mediengeschichtsschreibung ist diese Auseinandersetzung als *Kino-Debatte* (Kaes) eingegangen. Schauen wir sie uns anhand einiger exemplarischer Stationen an.

Kino-Debatte(n)

Zum Zeitpunkt der Kino-Debatte ist die Pionierphase des Kinos beendet. Der Film hat die Varietés, Wanderbühnen und Jahrmärkte verlassen und ist in eigene Lichtspielhäuser und Filmpaläste eingezogen. Parallel dazu ändert sich das vorgeführte Programm. Spielfilme treten an die Stelle der vormals gezeigten, zumeist dokumentarischen, slapstickhaften oder komödiantischen Kurzstreifen. Schon 1897 hatte George Méliès begonnen, in seinen Filmen mit Tricks (Stopptrick, Rückwärtsprojektion etc.) zu experimentieren. 1902 dreht er den ersten Science-Fiction-Film der Geschichte: *La Voyage dans la Lune* nach Jules Vernes gleichnamigen Roman, 1907 folgt *Vingt mille lieues sous les mers* (ebenefalls nach Verne). So wird das Kino stärker als zuvor zum Ort der Erzählung von Geschichten bzw. tritt der Film in Konkurrenz zur Arbeit der Dichter und Theatermacher. Parallel dazu gewinnt er an kulturellem Selbstbewusstsein, sozialer Reichweite und ökonomischer Bedeutung: »Allein in Berlin gab es um 1907 bis 1912 zwischen 300 und 400 Betriebe« (Wilke 2000, S. 312). Dermaßen erstarkt und massentauglich geworden, gerät das Kino in die Diskussion, an der sich, angesichts des neuen Rivalen, auch viele Schriftsteller beteiligen.

Mit am Anfang der Kino-Debatte steht dann auch ein Text des Romanautors Alfred Döblin von 1909. Er zeigt den »Höhergebildete[n]« (Döblin 1992, S. 155) in Verlegenheit. Besucht er nämlich ein Kino, hat er vor allem ein Problem: Er sieht doppelt. Zum einen, stellt er fest, ist diese »Technik sehr entwicklungsfähig, fast reif zur Kunst« (ebd., S. 154). Zum anderen haftet ihr Gewöhnliches an: »Der kleine Mann, die kleine Frau kennen keine Literatur, keine Entwicklung, keine Richtung. Sie pendeln abends durch die Straßen [...]; sie wollen gerührt, erregt, entsetzt sein. [...] Der stärkste Toback steht [im Kino] bereit« (ebd., S. 153). In dieser Hinsicht bleibt das Kino ein »Vergnügungsautomat«, d.h. es siedelt im Dunstkreis entweder ordinärer oder zielloser Zerstreuung bzw. erinnert den Autor an die Volksbelustigungen im antiken Rom: »*Panem et circenses* sieht man erfüllt« (ebd., S. 154; Herv. i. O.). »[S]chärfste Konkurrenz« macht es somit allein den »Sechserdestillen«, also den Kneipen, und stillt darin das Bedürfnis nach rauschhafter Befriedigung in den »optischen Täuschungen« (ebd., S. 154f.).

Franz Pfemfert, Publizist und Herausgeber der Literaturzeitschrift *Die Aktion*, verkürzt in einem zwei Jahre später gedruckten Beitrag (vgl. auch die Seiten 228-234 des vorliegenden Buchs) sein Argument auf einen Namen: »Edison« heißt die Formel, auf die unsere Zeit zu bringen ist« (Pfemfert 1992, S. 166). Sowie: »Edison« heißt der Schlächterruf einer kultur mordenden Epoche. Das Feldgeschrei der Unkultur« (ebd.). Der Film ist danach nur der Gipfel einer auch ansonsten kultur verachtenden Großstadtmaschinerie, deren Einheitsarchitektur und uniforme Grundordnung das Medium nun seinerseits wieder hofiert. Daraus resultiert dann eine Wirklichkeit »brutale[r] Bildreporterei«, die, obwohl sie die Realität allein »[a]bklatsch[t]« (ebd., S. 167), um sie auf »Orgien« (ebd.) der Banalität zu reduzieren, dennoch bestimmend zu werden droht. Indem es dem populären Medium gelingt, Wahrnehmung und Phantasie zu koppeln, ist es ein Mittel der Überredung und Steuerung, ein gefährlicher »Erzieher« (ebd. S. 168). So eignet es sich hervorragend als Herrschaftsinstrument »[z]ur Stärkung des Patriotismus. Das Kind sieht seinen Kaiser zur Parade reiten. [...] Manöverbilder folgen. Der gut preußische Militärgeist schlägt Rad vor Kinderseelen« (ebd., S. 168f.). In der Konsequenz ist das Kino ebenso ein Hort der Unkultur und Verdummung wie auch ein Instrument der Propaganda. Damit ist es unannehmbar: »Kino vernichtet die Phantasie« (ebd., S. 168). Es muss dem Publikum »vorenthalten« (ebd.) werden.

Ein 1913 erschienener Artikel des expressionistischen Dichters Walter Hasenclever widmet sich demselben Thema – »Kintopp als Erzieher« (Hasenclever 1992, S. 219) –, bezieht aber die entgegen gesetzte Position. Ihm gilt der »Kintopp«, wie das Kino im damals modischen Großstadtjargon heißt, ebenfalls als »Hypnose« (ebd., S. 220). Doch ist er darin nicht einfach unmenschlich, d.h. er überträgt seine Technik des Wahrnehmens keineswegs auf die Zuschauer, um aus ihnen Erfüllungsgehilfen des Kulturmords oder der Staatsraison zu machen. Denn richtig besehen, führt das Kino zuletzt auf genuin menschliche Tugenden zurück, da es sich ihnen annähert. Als »äußerste Konsequenz menschlicher Expansionen« (ebd.) ist Hasenclevers Kino wesentlich »Sehnsucht«, »Verheißung« sowie »Errettung« (ebd., S. 221f.) der Liebe und Phantasie. Da es darin der »sterilisierten Geistigkeit« (ebd., S. 221) seiner Zeit widerstrebt, etabliert es ein eigenes Profil: Im Kino werden Traum und Realität ununterscheidbar. Das ist das »Chaos« (ebd.), welches der Film den Regelkreisläufen einer industrialisierten Moderne zumutet, sein Merkmal und seine Kunst. Obwohl also selbst ein Produkt der Technik, scheint der Film doch mehr als diese zu sein: »Hier schöpft der Kintopp aus gleichem Wesen wie die Lyrik« (ebd.). Er nähert sich der Verkündigung der humanistischen Ideale des Expressionismus.

Der Jurist, Vordenker und Aktivist des Dadaismus Walter Serner schreibt ebenfalls 1913 eine Stellungnahme zum Kino, in der er es als Wiederkehr der Schaulust feiert. Diese taucht im Text als »Urtrieb« und »Wollust« auf, der/die

nun ihre »Befriedigung im Bilde« (Serner 1992, S. 208f.) finden. Dabei knüpft diese Schaulust an längst vergangene Zeiten, d.h. an die sinnensfreudigen oder blutrünstigen Spektakel an, welche die fortschreitende Zivilisation »dem Volk [...] Tag um Tag mehr raubt« (ebd., S. 209). Indem das Kino das aufzeigt, bricht es mit diesem Zustand: »[D]em Volk [wird] hier fast in alter Schwere« (ebd.), was zuvor mithilfe kultureller Anstrengungen domestiziert ward. Doch resultiert daraus keine Rückkehr der Menschen zum reinen Schautrieb. Zwar ist der »Aufregungszustand« (ebd., S. 212, 213) der Schaulust jetzt ein anderer, intensiverer, da das Kino ihn nicht verdrängt, sondern zu begünstigen scheint. Trotzdem ist damit der »Stoß« (ebd., S. 210) aus der alten Ordnung der Verdrängung nicht schon kompensiert. Ein Teil des in ihm hervorgetretenen Risikos – der »rissige[n] Lasur« (ebd.) – lebt im Kino fort, wenn auf der Leinwand die »größte Desillusion« wiederum zur »größten Illusion« (ebd., S. 211) wird: Auch wenn das Kino den zivilisierten »Zauber der Kulisse« (ebd.) als solchen entlarvt, zeigt es das Reale doch nicht in seiner Fülle, da es die Desillusion in eine weitere Illusion verpackt. So skizziert der Autor das Medium als einen offenen (doppelbödigen) Übergang und Wandel, in dem es zunächst zu einer Verunsicherung kommt. Die Schaulust findet sich darin ohne rechte Einbettung. Da sie weder der alten noch der neuen Perspektive trauen kann, ist sie vor allem irritiert.

Obwohl dieser kurze Rückblick die Kino-Debatte keineswegs in allen ihren Facetten abdeckt, markiert er sehr wohl deren allgemeine Tendenz. Dies, insofern er zeigt, wie in der Aufnahme des neuen Mediums zwiespältige Ratlosigkeit (Döblin), wütende Ablehnung (Pfemfert), hoffnungsfrohe Begrüßung (Hasenclever) und hellsichtige Analyse (Serner) Hand in Hand gehen sowie sich dabei zu einer Struktur verdichten, die besonders eines verdeutlicht: Bei seiner Ankunft verursacht der Film weder ein kollektives Trauma noch erzeugt er, wie der Film-Mythos glauben machen möchte, einen massenpsychotischen Sog, sondern stiftet Verwirrung. Darin erweist sich das neue Medium vor allem als Leerstelle. Im Diskurs zeigt sich dies anhand des von Serner diagnostizierten »Aufregungszustand[s]«, dessen Stimmengewirr den Übergang oder das Dazwischen markiert – es ist nicht sicher, welche Chancen oder Gefahren das neue Medium bringt. Infolgedessen kann die Debatte darum vieles, auch die Extreme (bei Pfemfert: die völlige Zensur), fordern, erhoffen, behaupten und befürchten.

Ein Zentrum solcher Auseinandersetzung ist dann, auch das ist innerhalb der Mediendebatten ja nicht neu, der Jugendschutz. Der radikale Sozialist Pfemfert etwa argwöhnt, dass die Jugend im Kino zum Opfer nationalistischer Propaganda wird. Zu verführerisch sei die filmische Inszenierung von Kaiserkult, Waffentechnik und Soldatenromantik. Die Psychologen hingegen sorgen sich um mögliche Nachahmungstäter, insofern, so Hugo Münsterberg, sich

das »gebannte Publikum« im Kino »zweifelloso in einem Zustand gesteigerter Suggestibilität [befindet]« (Münsterberg 1996, S. 63).

Dabei können einige dieser Stellungnahmen den Teufel gar nicht drastisch genug herbeizitierten. Gaupp, dessen Text »Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt« schon zitiert wurde, schreibt:

Immer zahlreicher werden die Mitteilungen, dass eine kinematographische Darstellung eines Verbrechens [...] Jungen zum Verbrechen verleitet hat. [...] Ein ganz grotesker Fall wird aus New York berichtet: Dort hatten drei italienische Knaben im Kino eine Szene gesehen, bei der ein Missionar von Kannibalen gebraten und verspeist wurde. Sie beschlossen, sich dasselbe Vergnügen zu machen. Ein kleiner Junge wurde niedergeschlagen, bewusstlos auf einen vorher präparierten Scheiterhaufen gelegt; [...] auf sein Jammer und Schreien eilten glücklicherweise einige Erwachsene herbei, die den Knaben vor dem Tode retten konnten [...]. (Gaupp 2002, S. 112)

Einerlei, wie ernst man solche Stories nehmen möchte, gleichen sie doch dem Mythos von der Angst vor dem einfahrenden Zug. Am Anfang wird dem neuen Medium fast alles zugetraut und angedichtet. Nachträglich erst wird man wissen, wie es »wirklich« war. Nichtsdestoweniger formiert sich um 1910 eine Kinoreformbewegung, in der sich vor allem Pädagogen engagieren. Deren Ziele und Forderungen spiegeln sich gleichfalls in Gaupps Text: »[F]ort mit dem Schundfilm, fort mit den ordinären Verzerrungen des wirklichen Lebens [...]. Ehe nicht diese Scheußlichkeiten aus dem Kinematographentheater verschwunden sind, müssen wir mit allen Mitteln versuchen, wenigstens unsere Jugend von ihm fernzuhalten« (ebd., S. 112f.; Herv. i. O.). Auch die Kino-Debatte kennt also eine Diskussion um Kulturverfall, Sittenwidrigkeit und Realitätsverlust und setzt darin frühere Debatten in der Struktur ihres Diskurses fort.

Film als Kunst, Filmsprache und filmische Schreibweisen

Doch fällt bei der Lektüre der Texte ebenso auf, dass sie wiederholt die Frage nach der Kunst des Films stellen. Hasenclever sieht den Film sogar in der Nähe expressionistischer Lyrik. Damit ist er keineswegs alleine. Kurt Pinthus, der nach dem I. Weltkrieg mit der *Menschheitsdämmerung* die maßgebliche Anthologie des literarischen Expressionismus herausgibt, veröffentlicht 1913 eine weitere Anthologie, die ebenfalls Texte expressionistischer Autoren versammelt. In diesem *Kinobuch* möchte Pinthus von Dichtern erdachte »Kinostücke« vorstellen, für deren Schreibweise er folgende Losung ausgibt: »[W]ir bemühten uns, jede Situation verfilmbar zu erfinden« und dabei eine »Form zu suchen, die in etwa aufgezeichnetes Kino ist« (Pinthus 1983, S. 27f.).

So erweitert der Blick auf das neue Medium den auf die alte Kunstform. Die Autoren der Avantgarden geben ihre Arbeit angesichts des so mächtig er-

scheinenden, an Realismus und Spezialeffekten reichen Konkurrenten nicht auf, sondern lassen sich inspirieren. Und zwar so weit, dass McLuhan die Tendenz später so resümiert: »Ob bei Proust, Joyce oder Eliot, [...] [d]er Bewusstseinsstrom wird eigentlich dadurch erreicht, dass die Technik des Films auf das Buch übertragen wird« (McLuhan 1994, S. 448). Döblin, der in dieser Reihe ebenfalls zu nennen wäre, bezeichnet seine Interpretation einer filmischen Schreibweise als »Kinostil« und setzt diesen in seinem Roman *Berlin Alexanderplatz* in Szene. Benjamin, der Döblins Werk rezensiert, beschreibt das so:

Stilprinzip dieses Buches ist die Montage. Kleinbürgerliche Drucksachen, Skandalgeschichten, Unglücksfälle, Sensationen von 28, Volkslieder, Inserate schneien in diesen Text. Die Montage sprengt den »Roman«, sprengt ihn im Aufbau wie auch stilistisch, und eröffnet neue, sehr epische Möglichkeiten. [...] Der Film in seinen besten Augenblicken machte Miene, uns an sie zu gewöhnen. (Benjamin 1991, S. 232f.)

Nicht nur, stellt Benjamin damit klar, bricht die Literatur zu neuen Ufern auf. Sie tut dies auch, ohne die Machart des Films einfach zu kopieren. Denn insofern das Montageprinzip den Roman zwar sprengt, ihm dabei aber andere, »sehr epische« Möglichkeiten eröffnet, kopiert Dichtung die Ausdrucksmittel des Films nicht schlichtweg. Vielmehr tut sie es ihnen und ihm auf eigene Art gleich. Doch ist es der Film, der dem vorausgeht. In diesem Sinne können die filmischen Schreibweisen auch als Reaktion auf und Kompensation jene(r) ›Sprachkrise‹ gelesen werden, die sich mit Friedrich Nietzsches Text »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne« ankündigt und in Hugo von Hofmannsthals *Ein Brief* (›Chandosbrief‹) ihren Höhepunkt findet: »Das Bilderuniversum war die Antwort auf ein beschreibbares historisches Problem, eine Reaktion [...] auf die Tatsache, dass Sprache und Schrift in eine tiefgreifende Krise geraten waren« (Winkler 1997, S. 192).

Aber auch das Theater beginnt sich hinsichtlich dieser Kontexte zu verändern, indem es sich mehr und mehr vom Sprechtheater und dessen Orientierung am Damentext hin zu neuen Formen der Aufführung (Expressionismus, Piscator-Bühne, Bauhaus, Episches Theater) bewegt. Erwin Piscator baut erstmals Film-Projektionen in das Bühnengeschehen ein. Schauspieler und Regisseure können fortan für beide Institutionen arbeiten und tun dies auch: Max Reinhardt, ein weiterer Neuerer des Theaters um 1900, dreht auch zahlreiche Filme.

Zugleich rückt mit Benjamins Hinweis auf das Montageprinzip eine weitere Debatte in den Fokus, die weniger die Möglichkeiten des neuen Mediums, auf andere Künste zu wirken, als vielmehr die künstlerischen Mittel des Films selbst betrifft: Was kann und soll die Abfolge und Zusammensetzung der Bilder des Films erreichen – etwa im Schnitt-Gegenschnitt-Verfahren während eines Dialogs oder in der Parallel-Montage, die verschiedene Handlungssträn-

ge in Beziehung setzt? Was ist die ›Sprache‹ des Films und wie ist dessen ›Trickkiste‹ anzuwenden? Wie lässt sich die Handlung eines Films organisieren bzw. wie lassen sich einzelne filmische Einstellungen in ihrer eventuell besonderen Bedeutung für den Rest des Streifens hervorheben? Auch hier scheiden sich die Geister. Wie und inwiefern, fasst der Filmwissenschaftler Klaus Kreimeier zusammen:

Die Frage, was recht eigentlich ›Filmsprache‹ sei, gerät mit dem Auftritt des sowjetischen Revolutionsfilm bald nach 1917 ins Zentrum einer Montage-Debatte, die [...] z.B. von Sergej *Eisenstein* dezidiert in die Dimensionen des Klassenantagonismus gerückt wird. Ist die schon 1910 in den USA entwickelte Parallel- und Kontrastmontage nur ein Mittel emotional aufgeladener Narration innerhalb einer von grundsätzlicher Linearität und zeitlicher Kontinuität bestimmten Erzähllogik – oder ist sie operabel im Sinne einer ›Intelktualisierung‹ der einzelnen Filmeinstellung zum bildlichen Begriff, zur Metapher, zum Attraktionszentrum einer nicht-narrativen Argumentation, die nicht an die Einführung und Identifikationsbereitschaft des Zuschauers appelliert, sondern an sein Abstraktionsvermögen und seine Fähigkeit, Zusammenhänge zwischen Fragmenten herzustellen? Es ist diese historische Kontroverse, die eine Basistechnik der Filmproduktion – die simple Notwendigkeit, das Ganze des Films aus seinen Teilen zusammenzukleben – an einen zentralen ästhetischen Topos des 20. Jahrhunderts und der »klassischen Moderne« anschließt: an die Montageverfahren in der Literatur, der Malerei und des Theaters (Kreimeier 2001, S. 439; Herv. i. O.).

So zeigt die Montage-Debatte nun vor allem, dass der Film seinen Kinderschuhen entwachsen ist. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts ist das Medium nicht nur zur Massenattraktion geworden, sondern wird, über die Behauptung einer zwar sensationellen, aber doch auch billigen, ordinären oder gefährlichen Unterhaltung hinaus, als Kunstform wahr- und ernst genommen: Erste Filmtheorien reflektieren die Besonderheiten des neuen Mediums. Neben den genannten Überlegungen des russischen Filmregisseurs Eisenstein, die mit der »Montage der Attraktionen« (Eisenstein 1998) ein filmkünstlerisches Verfahren der Unterbrechung stark machen, das dem Publikum Räume zur Reflexion eröffnen soll, gehört auch Béla Balázs Buch *Der sichtbare Mensch* dazu. Die Schrift des ungarischen Filmkritikers erscheint 1924 und beschreibt den Film als Volkskunst, die in der Mentalität der Großstädter jene Rollen übernommen hat, die früher Mythen, Legenden und Märchen spielten. Hierin ist der Film keineswegs gering zu schätzen, sondern stellt vielmehr ein eigenständiges Kunstschaffen aus und dar. Dieses besteht für den Autor darin, dass der Film in einer visuellen Kultur und jenseits sprachlicher Begriffe die eigentliche Physiognomie des Menschen sowie die der Dinge aufdeckt und ihr wiederum Geltung verschafft. So erweist sich der Stummfilm als eine alles umfassende Weltsprache.

Diesen Enthusiasmus wird Rudolf Arnheim, dessen Buch *Film als Kunst* acht Jahre nach Balázs' Text publiziert wird, nicht teilen. Der Grund dafür ist die zwischenzeitlich erfolgte Einführung des Tonfilms, der Filmhandlung und Ton synchronisiert. Überzeugend gelingt dies erstmals 1927 mit dem Spielfilm *The Jazz Singer*. Nach Arnheim ist der Tonfilm eine Verwässerung des Ausdruckspotentials des Stummfilms, da er das Filmbild in seiner Autonomie beschränkt. Denn für den Autor liefert das Medium kein realistisches Abbild der Wirklichkeit, vielmehr treten »Weltbild und Filmbild« (Arnheim 2002, S. 24) unheilbar auseinander; der Film bildet die Realität nicht ab, sondern formt sie im und nach dem Blickwinkel der Kamera. Das ist seine Kunst und der »Filmkünstler« hat dies zu beachten, will er die Gesetze seines Mediums nicht missachten: Der Film als realistisches und doch anderes Sein der Realität darf sich weder zu weit von dieser entfernen noch zu nahe an diese heranreichen. Exakt das aber, meint Arnheim, geschieht im Tonfilm, der den Film nicht nur in die Welt der Sprache zurückholt, sondern ihn dort auch wieder auf seine scheinbare Abbildfunktion festlegt.

Ein anderer, weniger an der Ästhetik des Films, sondern an den wahrnehmungsphysiologischen sowie psychologischen Vorgängen des Filmsehens interessierter Autor ist der Psychologe Münsterberg. Sein Buch *The Photoplay* erscheint schon 1916 in den USA. Münsterberg fragt sich, warum der Film als Abfolge von Einzelbildern dennoch den Eindruck eines kontinuierlichen Ablaufs hervorruft. Die bisherige Erklärung der Forschung ist der sog. Nachbildeffekt: Erfolgt die Projektion der Bilder schnell genug (beim Film: 24 Bilder in der Sekunde), gehen, dank der Trägheit des menschlichen Auges, die Einzelbilder ineinander über. Doch erweitert Münsterberg diesen Gedanken, wenn er festhält, dass hier noch eine Eigenleistung des Bewusstseins hinzukommen muss; nicht nur die Technik oder die menschliche Physiologie allein bestimmen das ungewöhnliche Seherlebnis der Laufbilder, sondern diese werden maßgeblich im Bewusstsein erzeugt bzw. dort in ihrer Wirklichkeit (re-)konstruiert. So arbeitet die Rezeption an der »Realität« des Gezeigten wesentlich mit.

Demnach folgen dem Stimmengewirr der Kino-Debatte die Systematisierungsentwürfe der Theoretiker. Ihnen geht es darum, das neue Medium zu sichten, seine Eigenarten und Regelmäßigkeiten – Strukturen – festzustellen sowie es auch allgemein einzuordnen (z.B. von anderen Künsten abzugrenzen). Derart hervorgehoben und von der Vorstellung nur des »Vergnügungsautomaten« befreit, ist das Medium in der Gesellschaft angekommen: In Deutschland etwa steigt der jährliche Filmbesuch »1926 im Vergleich zu 1912 [...] auf 332 Millionen [...]. Die Zahl der Kinos erhöhte sich von 2446 im Jahr 1914 auf 3734 im Jahr 1925« (Garncarz 2010, S. 231). Neben der Unterhaltung dient der Film auch wissenschaftlichen Zwecken, hat Einfluss auf andere Künste, tritt selbst als Kunst auf und wird als solche wahrgenommen (vgl. z.B. die in Deutschland produzierten Filme *Der Student von Prag*, *Das Cabinet des Dr. Caligari*, *Nosfe-*

ratu, *Metropolis*). Mehr noch: Bereits 1911 wird das erste Studio in Hollywood errichtet und der Name der Stadt verknüpft sich rasch und bis heute mit einer Filmindustrie (»Traumfabrik«) und Massenkultur, die weltweit Standards sowie Trends setzt. Showbusiness und Starsystem als in jeder Hinsicht professionelle Vermarktung von Filmproduktionen nehmen hier ihren Anfang.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass auch die Anfangsjahre des Films sowohl in ihren technischen Entwicklungen als auch den sie begleitenden Diskursen (von der Kino-Debatte bis zu den ersten Filmtheorien) keiner linearen Fortschrittslinie folgen. Nicht nur gibt es diverse internationale Parallelentwicklungen, aus denen sich die tragfähigen und weiterführenden Innovationen erst herauskristallisieren müssen. Auch die eigentliche Erfindung des Films bleibt im Dunkeln der Mediengeschichte. Das an die Präsentation der Lumières geknüpfte Datum ist dann ein nachträglicher Notbehelf, der mit den Koordinaten einer öffentlichen, allein dem Film gewidmeten Vorführung vor zahlendem Publikum immerhin die Einführung des Kinos als Spielstätte und spätere Institutionalisierung (Filmbusiness/-industrie) des Mediums markiert.

In den Diskursen zeigt sich die uns aus der Mediengeschichte mittlerweile bekannte Gemengelage aus Begeisterung, Ablehnung und Irritation, der Beschwörung von Chancen, Risiken und Gefahren samt den späteren Versuchen, dies gegen eine auch distanzierte, d.h. eher theoretisch reflektierte Beobachtung einzutauschen. Zu diesen diversen Tendenzen gehört es dann ebenso, dass die Politik beginnt, sich zunehmend für die Technik zu interessieren, d.h. sie, wie Pfemfert argwöhnt, als Propagandamittel zu nutzen. Beispielsweise entstehen während des I. Weltkriegs »Pseudodokus« die, aus Kriegsbericht-erstattermaterial und nachgestellten Szenen zusammengeschnitten, der Bevölkerung das Geschehen auf den Schlachtfeldern »realitätsnah« präsentieren sollen (vgl. Krumeich 1994). Weiterhin werden Unterhaltungsfilme gedreht, um die Zuschauer wenigstens kurze Zeit von den Schrecken und Entbehrungen des Krieges abzulenken. Und am 4. Juli 1917 schreibt Erich Ludendorff: »Der Krieg hat die überragende Macht des Bildes und Films als Aufklärungs- und Beeinflussungsmittel gezeigt. [...] Auch für die fernere Kriegsdauer wird der Film seine gewaltige Bedeutung als politisches und militärisches Beeinflussungsmittel nicht verlieren« (Ludendorff 1917). Dieser Brief des Generals an das Kriegsministerium in Berlin hat weitreichende Folgen. Er führt zur Gründung der Universal Film AG, der UFA, deren Produktionsstätten und -strukturen auch der nationalsozialistischen Propaganda gute Dienste leisten werden. Nicht umsonst schreibt der Kultur- und Filmtheoretiker Siegfried Kra-cauer während des II. Weltkriegs im amerikanischen Exil ein einflussreiches Buch unter dem Titel *Von Caligari zu Hitler*. Wir werden darauf zurückkommen.

3. Phonograph/Grammophon

Die Stimme im Fokus

»Über Jahrhunderte hinweg«, so beschreibt der Medienhistoriker Wilke die Ausgangslage des folgenden Kapitels, »hat es die Menschheit nicht nur beschäftigt, realitätsgetreue Abbildungen herstellen, speichern und wiedergeben zu können. Der Wunschtraum, Töne, insbesondere die menschliche Stimme [...] zu konservieren und zu reproduzieren ist ebenfalls alt« (Wilke 2000, S. 324f.). Am 29. November 1877 nähert sich dieser Traum seiner Erfüllung: Der hier schon mehrfach genannte, vielseitige Erfinder und Unternehmer Edison skizziert ein Gerät zur mechanischen Aufnahme und Wiedergabe von Sprache oder Musik. Er nennt diesen Apparat *Phonograph*, also Schall- oder Klangschreiber, und lässt den Mechaniker John Kruesi ein Modell nach der Zeichnung bauen. Schon am Heiligabend desselben Jahres meldet Edison seine Erfindung, die mit Hilfe einer Nadel Töne auf eine mit Zinnfolie umwickelte Walze graviert, die dann auch wieder abgetastet/abgehört werden kann, zum Patent an. Es ist jetzt möglich, die menschliche Stimme aufzuzeichnen – bei seinem ersten Versuch soll Edison Verse des Kinderlieds *Mary had a little lamb* in die Maschine gesprochen haben – und der Erfinder stellt sich die künftige Nutzung seiner Innovation so vor: »Der neue Phonograph wird dazu dienen, Diktat aufzunehmen, Zeugnis vor Gericht abzulegen, Vokalmusik wiederzugeben, Fremdsprachen zu unterrichten« (Edison zit. n. Kittler 1986, S. 122). Einerseits. Andererseits ist man nun, will man einen Text festhalten, nicht länger allein auf die Schrift angewiesen. Vor allem diese Neuheit im Umgang mit Texten schätzt David Kaufmann, Theologe und Professor für Geschichte, 1889 folgendermaßen ein:

Wer der Bedeutung dieser Erfindung nachsinnt, der muss sogar auf den Gedanken kommen, dass sie recht eigentlich für die Blinden gemacht worden ist. Den springenden Punkt, das wahre Geheimnis ihres Wesens, erblicke ich darin, dass sie Schriftzeichen mit Umgehung des Auges wahrnehmbar gemacht, das Ohr lesen gelehrt und so den Geist und das Gedächtnis von der alleinigen Vormundschaft des Gesichtssinnes entbunden hat. Die Transsubstantiation von Schrift in Laut ist das Mysterium des Phonographen. (Kaufmann 2002, S. 29f.)

Indem nun auch die Ohren »lesen«, d.h. auf ein Aufzeichnungs- und Speichermedium zugreifen können, ist es mit der Flüchtigkeit des gesprochenen oder gesungenen Worts vorbei. Reden können konserviert, Opernarien für den wiederholten Genuss aufgenommen werden. In annähernd überzeugender Form gelingt dies aber erst mit Emil Berliners *Grammophon*, das Berliner 1887 patentierten lässt. Dabei ist das Grammophon nicht, wie der Phonograph,

Aufnahme- und Abspielgerät zugleich, sondern allein für die Tonwiedergabe konzipiert. Der in Hannover geborene, dann in die USA ausgewanderte Erfinder ersetzt dazu Edisons Walze durch Platten, die zunächst aus Zink, dann aus Schellack gefertigt sind. Sie werden ebenfalls durch eine Nadel abgetastet, erlauben aber ein verbessertes Hörerlebnis und lassen sich problemlos vervielfältigen. Der Schall kommt, wie bei Edisons Phonographen, aus einem Trichter, der sich schnell als Alleinstellungsmerkmal der neuen Technik etabliert – *His Master's Voice*: Das Porträt von Nipper, dem Hund des Malers Francis Barraud, der erstaunt in den Schalltrichter eines Phonographen blickt und lauscht, wird nicht nur zum Firmenlogo der 1898 durch Berliner gegründeten *Gramophone Company* (zuvor wurde der Phonograph allerdings durch ein Grammophon übermalt). Es avanciert auch zu einer bis heute gerne zitierten Ikone des Grammophonzeitalters. Kennzeichen und Sensation dieses Zeitalters ist es demnach, dass Nipper die Stimme nicht nur hört, sondern sie auch als die seines Herrn erkennt, obwohl dieser nicht leibhaftig zugegen ist – aus der Reproduktion der Stimme, so der Eindruck, spricht diese selbst.

Abbildung 3: *His Masters Voice*



Doch ist die Aufnahme und Wiedergabe der Stimme, folgen wir Kaufmann, nur eine Seite der Medaille. Die andere sieht der Professor in der »Transsubstantiation«, d.h. der Übersetzung bzw. besser: der Rückübersetzung, der Schrift in Rede. Ganze »Klassiker-Ausgaben« (ebd., S. 31), hofft der Autor, könnten so für den Phonographen bearbeitet und damit z.B. für Blinde besser zugänglich gemacht werden: »Wir werden dann eine Literatur haben, wie wir sie bisher auch nicht einmal zu ahnen vermocht haben: die Werke des Geistes, die sich selber vortragen« (ebd.). Die Werke tragen »sich selber« vor. Auch hier – wie schon bei Nippers Portrait – finden wir den Gedanken einer automatischen

Reproduktion, mit der sich Leben (Stimme) und Kultur (Klassiker) selbst in Szene setzen. Spitzt man Kaufmanns Argument nun weiter zu, wird mit dem Hörbuch die Schrift ganz überflüssig werden; die bislang lesende wird in Zukunft wieder eine hörende Menschheit sein, die mit dem Phonographen den »Schlüssel der Allwissenheit« (ebd.) in der Hand hat.

Zugleich beflügelt auch diese neue Technik die Phantasie nicht nur in solcher Hinsicht. Ein 1916 unter dem Pseudonym Mynona publizierter Text des Schriftstellers Salomo Friedlaender rückt die eher spukhafte Seite des Mediums in den Vordergrund: *Goethe spricht in den Phonographen* ist nicht nur der Titel, sondern auch die Handlung der Erzählung. Darin bedauert das »Bürgermädchen« Anna Pomke, »dass der Phonograph nicht schon um 1800 erfunden worden war!« Ich »hätte«, klagt sie dem Professor Abnossah Pschorr ihr Leid, »so gern Goethes Stimme noch gehört! [...] Ach, hätte er doch in einen Phonographen sprechen können!« (Mynona 2008, S. 289; alle Zitate) Pschorr, welcher der jungen Frau zugetan ist, verfällt daraufhin ins Grübeln, wie er deren Wunsch erfüllen kann. Nach einigen Überlegungen kommt er zu dem Schluss, dass

[i]mmer, wenn Goethe sprach, brachte seine Stimme [...] Schwingungen hervor [...]. Diese Schwingungen stoßen auf Widerstände und werden reflektiert, so dass es ein Hin und Her gibt, welches im Laufe der Zeit zwar schwächer werden, aber nicht eigentlich aufhören kann. Diese von Goethes Stimme erregten Schwingungen dauern also jetzt noch fort, und man braucht nur einen geeigneten Empfangsapparat, um sie aufzunehmen [...], um noch heutzutage Goethes Stimme lautwerden zu lassen. (Ebd.)

Mit dem Phonograph steht, wie Pschorr bemerkt, nun die nötige Apparatur bereit. Er und Pomke fahren nach Weimar, um Goethes Stimme hörbar zu machen. Im Arbeitszimmer des Goethehauses bauen sie die Apparatur auf und es gelingt tatsächlich: Goethe spricht zu Johann Peter Eckermann und in den Phonographen. Denn als die Walze abgespielt wird, ertönt eine Stimme – »[w]ie gesagt, mein lieber Eckermann« (ebd., S. 295) –, die über Newton, Schopenhauer, die Farbenlehre und anderes doziert. Zuletzt bleibt ein Schnarchen. Goethe schläft. Pomke ist zugleich begeistert und empört: »Wieviel hat uns dieser Eckermann unterschlagen!« (Ebd., S. 299)

In seinen berühmten *Gesprächen mit Goethe* hat dessen enger Vertrauter Eckermann also nicht alles veröffentlicht und der Phonograph füllt – scheinbar besser als jede Hermeneutik es könnte – die Lücken; die präzise Technik verschweigt nicht einmal, dass Goethe schnarcht. Auch hier also erweist sich der Phonograph der Schrift überlegen: Kein Wunder, es spricht ja die Stimme des Klassikers und Meisters selbst und nicht eine Folge von Buchstaben, die, wir wissen es seit Platon, durchaus unzuverlässig sein kann. Doch verbindet sich diese Authentizitätsfiktion in ihrer phantastischen Darstellung mit Elementen

des Spuks. Darin erscheint der Phonograph nicht allein als technisches Gerät zur Übertragung, Speicherung und Wiedergabe von Daten, sondern auch als parapsychologisches Instrument; indem er die Stimme eines Toten ertönen lässt, fungiert er zugleich als Mittel der Geisterbeschwörung. In diesem Sinne haftet der Nutzung des Mediums Unheimliches an: »Ja, man konnte sich des Grauens nicht erwehren, als man innen [im Apparat] undeutlich eine leiseste Flüstersprache zu vernehmen glaubte« (ebd., S. 295). Die fremdartige Flüstersprache ist demnach zunächst eine Spur aus dem Nichts. Erst nachträglich, wenn sie den Namen des Freundes aufruft – »[w]ie gesagt, mein lieber Eckermann« – wird das Grausen erträglich, weil angenommen (interpretiert) werden kann, dass es Goethe ist, der in den Phonographen spricht. Ganz ohne Hermeneutik geht es auch hier nicht ab. Bei aller tönenden Nähe schwingt doch eine Ferne mit bzw. erscheinen Stimme und Schrift nun wieder auf seltsame Weise verwandt.

Doch tun solche philologischen Spitzfindigkeiten dem Siegeszug des neuen Mediums keinen Abbruch. Mit der Einführung der Schellackplatte im Jahre 1897 verbessern sich Klangqualität und Haltbarkeit der Aufnahmen signifikant. Dabei konkurrieren Phonograph und Grammophon zunächst miteinander, da inzwischen auch die einfache Vervielfältigung der Tonwalze gelungen ist. Doch wird sich das handlichere Format der Schallplatte durchsetzen. Zugleich werden die Plattenspieler bedienungsfreundlicher, billiger und lauter in der Wiedergabe. Der Handantrieb der Geräte wird zunächst durch Federwerke, dann Elektromotoren ersetzt. 1902 nehmen der Tenor Enrico Caruso und der Pianist Salvatore Cottone zehn Arien für Berliners *Gramophone Company* auf. Sie gelten heute als die ersten wirklich zufriedenstellenden Grammophon-Aufnahmen und werden ein auch kommerzieller Erfolg.

Zugleich gibt es wiederholt Initiativen, Film und Grammophon zu kombinieren. Dabei wird entweder das Grammophon als Musikbegleitung zum stummen Film eingesetzt oder sogar versucht, beide Techniken direkt zu synchronisieren. 1906 erhält der Filmpionier Oskar Meßter ein Patent auf ein Verfahren, das Kinematograph und Grammophon mechanisch miteinander verbindet. Im selben Jahr werden in Deutschland 250.000 Grammophone hergestellt und 1,5 Millionen Schallplatten gepresst (vgl. Hiebel u.a. 1999, S. 640). Die neue Technik, die erstmals die Aufzeichnung, Speicherung und Wiedergabe von Tönen ermöglicht, hält Einzug in die Haushalte und wird mit der Einführung des Radios zum wichtigen Teil des Unterhaltungsrundfunks: »Die Schallplatte hat als Massenmedium entscheidend zur Verbreitung primär von Musik jedweder Art in Öffentlichkeit und Privatsphäre der Menschen beigetragen« (Wilke 2000, S. 326).

Exkurs über das Unheimliche – »Ur-Geräusch«

Von dem auch unheimlichen Eindruck, den das neue Medium hervorrufen kann, war eben bereits die Rede. Dabei teilt sich diese Öffnung hin zu einer anderen Seite sowohl der Faszination, die das Medium auslöst, wie auch des Mediums selbst bereits im Begriff mit, insofern dieser sich ebenso auf Praktiken der Parapsychologie beziehen lässt: »Medialität ist demnach ein kommunikativer Vorgang *und* eine Begabung« (Kümmel/Löffler 2002a, S. 557; Herv. i. O.). Bezüglich des letzteren sind Medien bekanntlich Personen, Räume oder Artefakte, die übersinnliche, auch spukhafte Erfahrungen haben, ermöglichen, vermitteln. Dass technische Medien in diesem Umfeld auftauchen, für es geeignet erscheinen oder auch in es hineinphantasiert werden können, zeigt nun nicht nur Friedlaenders Erzählung *Goethe spricht in den Phonographen*. Daher möchten wir diese Gelegenheit zu einem kurzen Exkurs nutzen, der einerseits diese Doppeldeutigkeit/Doppelbödigkeit des Medienbegriffs zwischen »Technik und Magie« (ebd., S. 556) kurz thematisiert, um andererseits und auf diesem Weg zu einer tatsächlich ungeheuren Dichtung im Kontext des Phonographen zu kommen.

So wie dem Phonographen traut man auch der Fotografie zu, mit Hilfe der Technik – hier: des Objektivs – übersinnliche Phänomene kenntlich zu machen. Ende des 19. Jahrhunderts bildet sich in spiritistischen Kreisen eine regelrechte »Geisterfotografie« heraus. Darin stehen die Möglichkeiten der Kamera, in Räume vorzudringen, die dem menschlichen Auge sonst unzugänglich sind, im Vordergrund. Doch geht es hier nicht, wie bei Benjamins Begriff des Optisch-Unbewussten, um zuvor kaum exakt wahrnehmbare oder übersehene Details der Wirklichkeit, sondern um die Dokumentation des Un-/Überwirklichen schlechthin: Geister sollten sich fotografisch »materialisieren« und nachweisen lassen.

Und auch der Film-Mythos, in dessen Zentrum der Lumière-Streifen des »einfahrenden Zugs« steht, erzählt eine unheimliche Geschichte, wenn er glauben machen möchte, dass die »Schattenbilder« des Films von den Zuschauern als lebensbedrohlich eingeschätzt wurden. Die Filmhistorikerin Lotte Eisner versetzt die Geschichte sogar in den Kontext des Dämonischen, wenn sie das Bewegungsbild der Lokomotive mit dem Vampir Nosferatu aus Friedrich Wilhelm Murnaus Verfilmung des *Dracula*-Romans vergleicht: »Und wie einstmals im Grand Café die Zuschauer sich unwillkürlich erschrocken auf ihren Sitzen zurückwarfen, weil Lumières in den Bahnhof einfahrende Lokomotive riesengroß auf sie zuzufahren schien, so kommt NOSFERATU als unheimliche Drohung auf uns zu und lässt uns zusammenschrecken« (Eisner 1979, S. 100f.; Herv. i. O.). In diesen Hinsichten haben technische Medien entweder eine besondere Affinität zur Geisterwelt, da sie in diese vordringen – sie bringen Tote zum Sprechen, machen Gespenster sichtbar – oder erscheinen

auch selbst als »dämonische Leinwand« (Eisner). Zur Debatte stehen darin Hypothesen zu einer Mediendynamik, die sich der Rationalisierung entzieht. Jenseits also der Befürchtungen bezüglich Reizüberflutung, Nachahmungs-täterschaft oder des Sittenverfalls stellen diese Spekulationen die Frage nach dem *Rätsel* der Medien: Sind Medien technische Mittler und Werkzeuge? Oder sind sie auch Medien in einem doppelten Sinne, also ebenso Wege in ein Zwischenreich der Erfahrung des womöglich (ganz) Anderen?

Eine wahrhaft verstörende Antwort auf diese Frage gibt der 1919 entstandene Text eines Dichters, der mit einer Jugenderinnerung beginnt. Als Schüler macht Rainer Maria Rilke erstmals Bekanntschaft mit dem Phonographen:

Zur Zeit, als ich die Schule besuchte, mochte der Phonograph erst kürzlich erfunden worden sein. Er stand jedenfalls im Mittelpunkt des öffentlichen Erstaunens, und so mag es sich erklären, dass unser Physiklehrer, ein zu allerhand emsigen Basteleien geeigneter Mann, uns anleitete, einen derartigen Apparat aus dem handgreiflichsten Zubehör geschickt zusammenzustellen. (Rilke 1996, S. 699)

Die Schüler bauen nun aus Pappe, den Borsten einer Kleiderbürste, einer Walze, die mit Kerzenwachs überzogen wird und einer Kurbel das Gerät zusammen und nehmen es in Betrieb. Dabei bleiben dem jungen Rilke weniger die Töne aus dem Trichter als vielmehr »jene der Walze eingeritzten Zeichen« (ebd., S. 700) im Gedächtnis.

Jahre später, so erzählt der Text weiter, lebt der Autor bereits in Paris und besucht die Anatomie-Vorlesungen der École des Beaux-Arts. Dort bewundert er insbesondere die Teile sowie den Aufbau des menschlichen Skeletts, wobei ihm vor allem der Schädelknochen ins Auge fällt. Dieses Interesse geht so weit, notiert Rilke, dass »ich mir einen Schädel anschaffte, um nun auch so manche Nachtstunde mit ihm zuzubringen« (ebd., S. 701). Dabei wird im flackernden Schein der Kerze »die Kronen-Naht ganz auffallend sichtbar« (ebd.), also jener Teil des Schädeldachs, wo die Knochen, die beim Säugling noch unverbunden sind, durch *Suturen* (Nähte) zusammengehalten werden. Diese Nähte bilden verknöcherte, gezackte Bahnen, die sich über den Schädel ziehen. Das vor Augen überfällt den Dichter die Erinnerung an die »Spuren, wie sie einmal durch die Spitze einer Borste in eine kleine Wachsschale eingeritzt worden waren« (ebd.), d.h. an die Tonspuren auf der Walze des Phonographen aus dem Schulunterricht. Wieder vergeht die Zeit, in der Rilke sich diese »unvermittelt wahrgenommene Ähnlichkeit« (ebd.) wiederholt aufdrängt, um ihn schließlich zu einer Phantasie zu beflügeln, deren Monstrosität der Autor wohl anerkennt: »Ich«, schreibt er, habe sie »nie anders, als mit dem strengsten Misstraun behandelt« (ebd.). Woran aber denkt Rilke? Was überkommt ihn in »eigensinnige[r] Wiederkehr« (ebd.)? Dies:

Die Kronen-Naht des Schädels [...] hat – nehmen wirs an – eine gewisse Ähnlichkeit mit der dicht gewundenen Linie, die der Stift eines Phonographen in den empfangenden rotierenden Zylinder des Apparates eingräbt. Wie nun, wenn man diesen Stift tauschte und ihn, wo er zurückzuleiten hat, über eine Spur lenkte, die nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammte, sondern ein an sich und natürlich Bestehendes –, gut: sprechen wirs nur aus: eben (z.B.) die Kronen-Naht wäre –: Was würde geschehen? Ein Ton müsste entstehen, eine Ton-Folge, eine Musik...

Gefühle –, welche? Ungläubigkeit, Scheu, Furcht, Erfurcht –: ja, welches nur von allen hier möglichen Gefühlen? verhindert mich, einen Namen vorzuschlagen für das Ur-Geräusch, welches da zur Welt kommen sollte... (ebd., S. 702).

Wie also wäre und was ist es, wenn die Nadel eines Phonographen nicht über die Tonwalze, sondern die Schädelnaht geführt, d.h. diese abhören würde? Der Ton der Kronen-Naht: Was schwingt da mit oder was käme aus dem Schalltrichter? Ein bloßes Kratzen? Oder mehr? Vielleicht sogar *His Master's Voice*?

Rilke ist sich nicht sicher. Der Dichter schreckt zurück und es herrscht Sprachlosigkeit. Namenlos muss bleiben, was ein »Ur-Geräusch« sein könnte, nämlich eine in den menschlichen Schädel eingegrabene Tonfolge, die niemand komponiert und eingeritzt hat. Für das Ur-Geräusch gibt es keine Noten und kein Notenpapier, sondern nur die unmittelbare Einschreibung einer Spur: »Eine Schrift ohne Schreiber also, die denn auch nichts anderes archiviert als das unmögliche Reale am Grund aller Medien: weißes Rauschen, Ur-Geräusch« (Kittler 2003, S. 382).

Am Grund der Medien, lässt sich Rilke zunächst mit Kittler lesen, wartet nur weißes Rauschen, d.h. weder eine mediale Glückseligkeit noch ein höllischer Abgrund. Spätestens hier also laufen die Unheils-/Heilserwartungen sowohl der »Apokalyptiker« als auch der »Integrierten« ins Leere. Denn einerseits bezeichnen die Begriffe des italienischen Semiotikers Umberto Eco (Eco 1989) jene Vertreter einer Medieneuphorie, die in der Ankunft vor allem neuer Techniken immer schon einen Segen der Menschheit erblicken, andererseits sind diejenigen gemeint, die dasselbe immer schon für den Weltuntergang halten. Das Ur-Geräusch aber bietet dazu keinen Anlass, da es weder das eine noch das andere beglaubigt. »Hinter« den Medien lauert nicht die Stimme eines Herrn, der diese Techniken für einen übergeordneten Masterplan nutzt, der die User zu bloßen Marionetten degradiert.

Nichtsdestoweniger bleibt in Rilkes Kombination des Phonographen mit dem menschlichen Schädelknochen ein Unheimliches bestehen, das, so kann man sagen, das Verhältnis der Menschen zu den (ihren) Medientechniken illustriert. Denn zum einen und trotz aller Abwegigkeit des Gedankenexperiments erscheint darin der Knochen mit seiner Naht doch für den Einsatz der Phonographennadel vorbereitet, während diese sich als ebenso passgenau erweist. Zum anderen aber deutet der Text auf einen Rest, ein Monströses des

Aktes selbst, das sich – nun mit McLuhan – auch so beschreiben lässt: »Medien und Techniken [...] stellen gewaltige kollektive Eingriffe dar, die ohne antiseptische Mittel am Körper der Gesellschaft vorgenommen werden.« Folglich »muss mit der Unvermeidlichkeit einer Infektion während der Operation gerechnet werden« (McLuhan 1994, S. 107). Obwohl also Menschen und Medien in der Routine des täglichen Lebens tatsächlich zusammen- und sogar miteinander verwachsen, gehen sie in dieser Verbindung doch nicht ineinander auf. Es bleibt daher weiter abzuwarten, ob die »Operation« erfolgreich verlaufen wird.

Nicht zuletzt in diesem Sinne erscheint der Phonograph wie auch Fotografie und Film für die Zeitgenossen als eine Technik, mit der sich die Natur oder das Leben selbst überträgt bzw. auf-/abzeichnet sowie sich zugleich abspeichert. Damit ist nun sowohl die Sensation dieser neuen Medien als auch deren Unheimliches angesprochen: Endlich scheint es gelungen, die »Sachen selbst« sogar als »Bewegungs-Bild« zu erfassen, d.h. die Umwege über den Text oder das gemalte Bild auszuschalten – es entstehen Bilder, die kein Mensch gezeichnet hat und es werden Klänge laut, die eine Stimme noch über den Tod hinaus existieren lassen. Darin werden Seiten der Wirklichkeit wahrnehmbar, die zuvor so noch niemand gesehen oder gehört hat.

Doch tauchen damit auch jene Fragen auf, welche die Begeisterung über den Fortschritt dämpfen: Wo bleibt der Mensch in diesem Spektakel? Wo seine Künste? Was können Menschen, das Maschinen nicht ebenso und sogar besser können? Und wohin führen diese neuen Verfahren bzw. wem bringen sie Vor-, wem Nachteile? Das sind innerhalb der Geschichte der Mediendiskurse nun nicht nur neue Fragen. Doch werden sie angesichts der neuen Realitäten verstärkt gestellt: »Mit der technischen Ausdifferenzierung von Optik, Akustik und Schrift, wie sie um 1880 Gutenbergs Speichermonopol sprengte, ist der sogenannte Mensch machbar geworden. Sein Wesen läuft über zu Apparaturen« (Kittler 1986, S. 29). Dies ist der unheimliche Eindruck, der in den Diskursen um die Technologien der Selbstaufzeichnung mitschwingt bzw. in seiner vielleicht unheimlichsten Form aus Rilkes *Ur-Geräusch* spricht.

»GLOBALES DORF« – ÜBERTRAGUNGEN, MASSEN MEDIEN (20. JAHRHUNDERT)

1. Funk

Für den Medientheoretiker McLuhan beginnt mit dem Radio eine neue Epoche, da, so formuliert er in *Understanding Media*, die Welt erstmals »auf den Dorfmaßstab« (McLuhan 1994, S. 463) zusammenschrumpft. Dabei basiert die neue Technik auf dem Phänomen elektromagnetischer Wellen, das der

Physiker James Clerk Maxwell schon Mitte des 19. Jahrhunderts systematisch beschrieben hatte. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts beginnen nun die Radiowellen den Globus zu umkreisen und alle, die ein Empfangsgerät besitzen oder Zugang zu einem solchen haben, können hautnah dabei sein. Das »globale Dorf« kündigt sich an. Doch fällt auch diese Innovation keineswegs vom Himmel, sondern zweigt sich von einer Technik ab, auf welche die andere Bezeichnung für das Radio – Rund- bzw. Hörfunk – auch direkt hindeutet: dem Funk. Blicken wir also noch einmal kurz in das 19. Jahrhundert zurück.

Die Funktechnik erlaubt die drahtlose Übertragung von Signalen mit Hilfe modulierter elektromagnetischer Wellen. Als es Heinrich Hertz im November 1886 gelingt, Maxwells Theorie elektromagnetischer Wellen experimentell nachzuweisen, entdeckt er das Übermittlungsprinzip des neuen Verfahrens. Für dieses benötigt werden Geräte (Sender), die, indem sie solche Wellen nutzen, Signale erzeugen und absetzen, die dann durch Empfänger lokalisiert und aufgenommen werden können. Solche »Funksprüche« breiten sich kreisförmig (radial) und in Lichtgeschwindigkeit aus. Darin leitet sich der Name der Technik von den elektrischen Funken her, die im Sender erzeugt werden, um die gewünschten Wellen zu liefern. Verbessert werden diese Funksender erst durch den von Valdemar Poulsen 1903 konstruierten Lichtbogensender, der auch die Funkübertragung von Sprache gestattet. In der Frühzeit des Funks dient daher der Morsecode zur Übermittlung von Nachrichten, d.h. ein konstantes Signal wird, entsprechend dem von Samuel Morse patentierten »Morse-Alphabet«, ein- und ausgeschaltet. Nach ersten Erfolgen des russischen Physikers Alexander Popow schafft es dann der Techniker Guglielmo Marconi, per Funk auch große Distanzen zu überwinden: 1899 überbrückt er den Ärmelkanal, zwei Jahre später den Atlantik: Am 12. Dezember 1901 wird der Buchstabe S des Morsealphabets von England nach Neufundland gesendet. Marconi verwendet dazu eine Senderschaltung, die auf den Physiker Ferdinand Braun zurückgeht. Sie ermöglicht erst die enorme Reichweite, sodass das gelungene Experiment dem Techniker wie dem Physiker 1909 den Nobelpreis einbringt. Zugleich erweist sich der Italiener, der als junger Mann durch die Physik-Aufnahmeprüfung für das Studium gefallen war, als cleverer Geschäftsmann, der die neue Technik auch im großen Stil zu vermarkten weiß.

Dabei liegen deren Vorteile auf der Hand, da nun zur Übertragung von Nachrichten nicht mehr Kabel verlegt oder Drähte gespannt werden müssen: »Im Zeitalter des Imperialismus, in dem alle europäischen Staaten immer umfangreichere Kolonialreiche aufbauen wollten, war die Nachrichtenverbindung zwischen Kolonien und Mutterländern ein strategisches Problem ersten Ranges« (Dussel 2004, S. 20). Doch bietet der Funk nicht nur hier eine mögliche Alternative. Die Seefahrt und das Militär interessieren sich ebenfalls für ihn. Und so hat auch der Passagierdampfer *Titanic* ein Funkgerät an Bord und setzt damit am 15. April 1912 jenen Notruf ab, der Stunden später die *Carpathia* an

den Unglücksort führt, um die Überlebenden der Katastrophe zu bergen. Zugleich aber steht der Untergang der *Titanic* für ein Funk-Desaster. Denn da sich mehrere Funk-Stationen gegenseitig stören, werden Falschmeldungen verbreitet, die von einer vollständigen Rettung der Schiffsbrüchigen auch dann noch berichten, als »die Titanic bereits als Sarg für 1500 Menschen auf dem Meeresgrund liegt« (Hagen 2005, S. 181). Die Konsequenz daraus ist die Einführung einer einheitlichen Seenotfrequenz sowie die endgültige Einigung auf einen einheitlichen Rettungsruf: SOS.

Während des I. Weltkriegs entwickelt sich der Funk mehr und mehr zu einem wirksamen Mittel der militärischen Führung. Mit ihm können nicht nur Truppenverbände schnell und effektiv befehligt werden, er passt auch hervorragend zu den modernen Waffen, die im Weltkrieg erstmals eingesetzt werden (Flugzeuge, U-Boote). Zwar können die sich frei ausbreitenden Funkwellen durch feindliche Empfänger abgehört werden, doch lässt sich das Problem mit Hilfe von Verschlüsselungscodes teilweise lösen. Zugleich steigt die Kurve der zur Nachrichtentruppe eingezogenen Soldaten steil an. Sie lernen eine Technik kennen und bedienen, die, das sollte sich zeigen, zu mehr als nur der Absendung und Verbreitung von Befehlen oder dem Abfragen der Gefechtslage geeignet war. Inwiefern?

›Funkerspuk‹

Auf deutschem Boden liegt die Fernmeldehoheit seit 1871 in den Händen des Reiches bzw. spätestens seit 1902 in denen der Reichspost. Das betrifft auch die Errichtung von Aufgabe- und Aufnahmestellen der Nachrichtenübermittlung. 1908 wird das Gesetz auf den Funkverkehr ausgedehnt. In der Konsequenz ist die staatliche Überwachung auf dem Gebiet des Fernmeldewesens umfassend begründet und fixiert. Mit dem Ende des Krieges und dem Kollaps des Kaiserreiches lockert sich jetzt die Einbettung des Mediums in die Kanäle der Macht und Kontrolle. Denn der Zusammenbruch gestattet es einer Gruppe erfahrener Spezialisten, Sendungen auf eigene Rechnung abzusetzen: »An Alle!«, so lauten die ersten Worte der Meldung, mit welcher der Berliner Arbeiter- und Soldatenrat am 9. November 1918 seinen Erfolg verkündet: »An Alle! Hier hat die Revolution einen glänzenden, fast ganz unblutigen Sieg errungen« (Funkspruch zit. n. Dussel 2004, S. 22). Weiter fordert der ›Zentral-soldatenrat der Funker‹ die Mannschaften der Funktruppe auf, sich in den Dienst einer Zentralfunkleitung zu stellen, um den Auf- und Ausbau eines autonomen Informationsnetzes zu gewährleisten und aufrechtzuerhalten. Damit ist das Monopol der Reichspost durchbrochen. Mehr noch: Obwohl die Adresse des Funkspruchs »An Alle!« faktisch nur wenige, eben die Funker, erreichte, weitet sie doch den zuvor sorgfältig limitierten und überwachten Horizont des Funkverkehrs – ›An Ausgewählte‹ – ins Allgemeine aus; das Mittel

der militärischen Führung und des Befehls, dessen Problem vor allem und immer schon die Abschottung der Botschaft gegen das Ohr des Feindes war, wird von diesem Hindernis befreit bzw. gemäß seiner offenen Reichweite eingesetzt. Auf diese Weise macht solcher »Missbrauch von Heeresgerät« (Kittler 1986, S. 149) primär deutlich, wozu das Medium seine Nutzer prinzipiell befähigt – es gestattet, sich gegen die Absicht der Auswahl ›an Alle‹ zu wenden.

Auf diese Situation des Verlusts ihrer Kontrolle reagiert die neue Reichsregierung mit der Einsetzung einer ›Reichsfunkkommission‹, die den Funkbetrieb vorläufig organisieren soll. Diese wird schließlich in Gestalt der ›Reichsfunk-Betriebs-Verwaltung‹ (RFBV) etabliert. Auf Betreiben ihres Leiters, des einstigen Telefunken-Ingenieurs und Soldaten der Nachrichtentruppe Hans Bredow, unterstellt sich die RFBV im April 1919 dem Reichspostministerium. So ist das Fundament, auf dem in Deutschland das Radio aufbauen sollte, errichtet. Dennoch: Indem die revolutionären Soldaten das scheinbare Defizit der Funktechnik, deren Offenheit, zum Vorteil wandeln, erlaubt der »Funkerspuk« (Bredow) einen ersten Blick auf einen auch zukünftigen Zwiespalt des Mediums: »Schlaglichtartig beleuchtet [er] eine Alternative zu der tatsächlich eingetretenen Entwicklung, die vielleicht zu einer ganz anderen, unabhängigeren, politisch weniger gegängelten Art von Rundfunk hätte führen können« (Dussel 2004, S. 25). Sowie: Auf der Seite der »konservativen und staatsstreuen Beamtenschaft [...] blieb dieser ›Spuk‹ noch lange das abschreckende Beispiel für die jederzeit drohende Gefahr einer nicht-staatlichen Verfügung über den Rundfunk und die drahtlosen Dienste« (Hagen 2005, S. 68). Neben ökonomischen und juristischen Erwägungen steht darin die Warnung vor einer Gegenöffentlichkeit zur Debatte, die, da sie sich auf direktem Wege selbständig vernetzt und unterrichtet, die offizielle Definitionshoheit aushöhlt. So gilt es, die Ordnung schnell herzustellen. Die Hypothek allerdings bleibt – das Medium lässt sich auf keiner der Seiten festlegen und ist trotzdem nicht neutral, da es Grenzen aufbaut *und* überschreitet. Indem sich der Rundfunk als »unendlich perpetuierte[r] Funkspruch ›An alle‹« (Jungen 2002, S. 48) in genau jenem Spannungsfeld verortet, meint, beinhaltet und umfasst er immer und mindestens zweierlei: die Ordnung wie deren Unterbrechung, das Diktat wie die freie Meinungsäußerung, die Präsenz wie deren Entzug, die Elite der – in welcher Hinsicht auch immer – beteiligten Insider wie die zerstreute Öffentlichkeit der anonymen Amateure und Hörer ›da draußen‹.

2. Hörfunk

»Radio – live transmission«

Am Weihnachtsabend 1906 gelingt Reginald A. Fessenden die erste Radiosendung der Geschichte. Der gelernte Elektriker und Professor für Elektrotech-

nik, der zuvor bereits erfolgreich mit Sprechfunk experimentiert hatte, liest aus der Bibel, singt und spielt Violine. Seine Sendung erreicht noch die Schiffe vor der amerikanischen Küste. Bis zu den ersten regelmäßigen, mehrstündigen und öffentlichen Radioprogrammen wird es allerdings noch dauern: Ab März 1914 sendet ein aus dem Franzosen Raymond Braillard und dem Belgier Robert Goldschmidt bestehendes Team ein ständiges Programm aus dem Schloss des belgischen Königs in Laken. Mit Beginn des I. Weltkriegs geht der Betrieb jedoch abrupt zu Ende. 1919 installiert der Niederländer Hanso Idzerda in Den Haag eine öffentliche Rundfunkstation. Er überträgt Konzerte und kündigt seine Sendungen in der Tagespresse an. In den USA startet das offizielle Unterhaltungsradio am 2. November 1920 in Pittsburgh. Mit Erfolg: »[D]anach war der Markt geradezu explodiert: Bis Jahresende gab es bereits dreißig Lizenznehmer [...]. Und die Nachfrage an Empfangsgeräten war so gewaltig, dass die Sendungen zunächst einmal nur aus dem Geräteverkauf finanziert werden konnten« (Dussel 2004, S. 28). In der Folge kann Bertolt Brecht von einem »förmlichen Radio-Hurrikan« sprechen, der in Amerika »an der Arbeit war« (Brecht 1967, S. 119).

In Deutschland erlebt der Hörfunk seine Premiere für »Alle«, d.h. im Unterschied zu zuvor durchgeführten Versuchssendungen sowie dem bereits existierenden »Wirtschaftsrundspruch« für eine eng begrenzte Klientel (Banken und große Unternehmen), am 29. Oktober 1923. Um 20 Uhr geht die »Radio-« und spätere »Funk-Stunde« Berlin als erste von nachher diversen regionalen Gesellschaften mit einer einstündigen Übertragung auf Sendung. Gesendet werden zur Eröffnung des »Vergnügungs-Rundfunks« ein Konzert und die Nationalhymne. Die Presse der Hauptstadt nimmt davon eher am Rande Notiz. Zu übermächtig ist das sonstige Tagesgeschäft der von politischen Unruhen, Inflation und Arbeitslosigkeit gebeutelten Weimarer Republik: »Die offizielle Einführung des Radios [...] geschah an einem Tag, an dem weiterhin 50 Prozent der Arbeiter arbeitslos war, ein Kilo Brot 5000 Millionen Mark kostete, gerade der Hamburger Arbeiteraufstand blutig niedergeschlagen war« (Hagen 1991, S. 257).

Der Ausweitung der Apparatur tut das gleichwohl keinen Abbruch. In kurzer Folge gründen sich regionale Rundfunk-Gesellschaften im gesamten Reichsgebiet (vgl. Dussel 2004, S. 30-34). So ist der Hörfunk flächendeckend installiert. Doch sorgt sich die Post ob ihres Einflusses auf die Strukturen des Mediums und drängt auf die Einrichtung einer gemeinsamen »Reichs-Rundfunk-Gesellschaft mbH«, in der die Post 51 % der Anteile hält. Als »Rundfunkkommissar des Reichspostministers« übernimmt Bredow deren Spitze. Damit stellt sich die Lage drei Jahre nach der Premiere so dar: Die Reichspost ist mit allen technischen, wirtschaftlichen und organisatorischen Aufgaben befasst, das Innenministerium kümmert sich im Verein mit den Ländern um die Programminhalte: »Das Medium war sozusagen auf dem Verordnungswege

mit der Sicherung des staatlichen Primats durchgesetzt worden« (Wilke 2000, S. 332). Was aber bietet es, als solches, seinen Hörern?

Von Beginn an sind die Radioverantwortlichen und -macher darum bemüht, den Hörfunk als *Kulturfaktor* zu etablieren. Dazu gehört, so meinen sie, dass sich das Radio – besser: dessen Programm – aller weltanschaulichen Differenzen enthalten soll:

Vor allen Dingen [verkündet Bredow] fasst er [der Rundfunk] die durch politische und religiöse Unterschiede getrennten Volksklassen zu einer an Zahl unbeschränkten, geistig verbundenen Hörgemeinde zusammen und wird so vielleicht mit dazu berufen sein, Trennendes zu beseitigen, Gemeinschaftssinn und Staatsgedanken zu kräftigen und letzten Endes der ersehnten Volksgemeinschaft die Wege ebnen. (Bredow zit. n. Dussel 2004, S. 52)

Und so wird der Plan Wirklichkeit: Das Programm der Radiosender zeichnet sich durch ein Übergewicht an Kultur und Unterhaltung aus. Aufs Ganze gesehen, bleibt diese Verteilung der Bereiche durch die Zeitspanne der Weimarer Republik konstant: 60 % des Angebots stehen für Kultur und Bildung, 30 % sind der Unterhaltung gewidmet und nur 10 % werden informierenden Sendungen zugestanden (vgl. Lersch 2001, S. 462). Gesendet werden daher vor allem Live-Übertragungen von Konzerten oder Opern, Theateraufführungen, Vorträgen und Sportereignissen: »Tatsächlich war der Rundfunk anfangs nicht mehr als [eine] auf das Akustische reduzierte (Fern-)Vermittlung [...], die eben den Vorteil hatte, dass sie dem Zuhörer die Anwesenheit am Ort des Geschehens ersparte« (ebd., S. 460). Doch gewinnt das Programm *peu à peu* an Vielfalt. Schriftsteller und andere Kulturschaffende werden für die Mitarbeit am Hörfunk gewonnen und es ist bald möglich, dort auch politische Inhalte zu platzieren. Indes gibt es dabei offensichtlich Tendenzen: »Die Forderung nach Abwesenheit von Politik im Programm scheint nicht für sogenannte »nationale« Themen gegolten zu haben« (Dussel 2004, S. 60). Mithin bleibt das staatstragende Element des Rundfunks jederzeit ein, nämlich *der* Eckpfeiler einer Nutzung – Produzenten wie Rezipienten – des neuen Mediums.

Von da aus erobert das Radio als, wie Brecht es nennt, »akustische[s] Warenhaus« (Brecht 1967, S. 128) mit den Schwerpunkten Kultur und Unterhaltung den Alltag seiner Hörer. Die Zahl der Teilnehmer steigt trotz fehlerhafter Technik und zunächst hoher Gerätepreise und Gebühren (zwei Reichsmark monatlich) sprunghaft an. Während sie 1924 noch bei ca. 1500 Hörern liegt, verzeichnen die Statistiken 1925 schon eine Million, 1929 schon etwa drei Millionen und drei Jahre später über vier Millionen Hörer (vgl. Wilke 2000, S. 337f.). Verbesserte – 1924 werden auf der Deutschen Funkausstellung erste Röhrengeräte gezeigt – und sogar transportable Radios tragen zu dieser Entwicklung bei. Sie sind nun mit Lautsprechern ausgerüstet, sodass den Sendun-

gen nicht nur konzentriert über Kopfhörer, sondern ebenso beiläufig z.B. bei der Hausarbeit gelauscht werden kann.

Ist das Radio damit beim Publikum – bei ›Allen‹ – angekommen? Wurde das Ziel der Radioverantwortlichen, den Riss in der Historie des Mediums (›Funkerspuk‹) nachhaltig zu schließen, d.h. den Rundfunk zu einer staatsnahen Einrichtung wider die Absichten einer Übernahme ›von unten‹ zu etablieren, verwirklicht? ›Ja‹ und ›nein‹. Einerseits ist die Karriere des Radios zu einem populären Medium eine Geschichte des Erfolgs, die sich anhand des Anstiegs der Hörerzahlen direkt belegen lässt. Andererseits ist diese Geschichte in hervorragender Weise durch Strategien der Abschottung geprägt. Dort geht es von vornherein darum, ein zerstreutes, im Ganzen unübersichtliches Publikum dennoch zu erfassen. ›An Alle‹? Das ist wohl möglich – aber nur nach Maßgabe der Wenigen. Ein Anzeichen dieser Kontrolle ist ein Programm, das zugleich ein Filter ist. Mit ihm wird versucht, die ›Neutralität‹ des Mediums zu vollstrecken und zu behaupten. So hat der ›Funkerspuk‹, obwohl gebändigt, dennoch seine Spuren hinterlassen. Gleichzeitig wird die propagierte Nähe des Hörfunks zu dessen Nutzern als Versuch, ihn gegen politische Differenzen zu immunisieren, von der Hörerschaft als Ferne, als Entmündigung wahrgenommen.

Radiodebatten

Die Vorteile des neuen Mediums werden von den Zeitgenossen schnell erkannt: »Die *Stärken des Rundfunks*«, schreibt 1924 Ludwig Kapeller, Chefredakteur der Zeitschrift *Funk*, »sind ohne weiteres klar: die Raschheit der Nachrichtengebung und die unerhörte Möglichkeit, ohne Zwischenhilfsmittel (Druck, Verteilung, Zeitgebundenheit) einen fast unbegrenzten Zuhörerkreis zu erreichen« (Kapeller 2002, S. 159f.; Herv. i. O.). Wer also eine Theateraufführung oder eine Sportübertragung im Radio live verfolgt, ist dabei, ohne im Schauspielhaus oder Stadion sitzen zu müssen. Und auch die Nachrichten bringt der Rundfunk tagesaktuell nach Hause. Kapeller: »Ein Beispiel dieser nie erreichten Raschheit vom letzten Wahlsonntag: aus Breslau wird ein Wahlergebnis drahtlich übermittelt, ein oder zwei Minuten später wissen es Zehn- oder Hunderttausend« (ebd.). Das ist die eine Seite. Die andere liegt in der offenen Reichweite der Radiowellen: Prinzipiell kann jede und jeder mithören.

Brechts sogenannte »Radiotheorie« (vgl. den ausführlichen Kommentar auf den Seiten 234-241) formuliert dies jedoch mit beißender Ironie: »Es war ein kolossaler Triumph der Technik, nunmehr einen Wiener Walzer und ein Küchenrezept endlich der ganzen Welt zugänglich machen zu können« (Brecht 1967, S. 119). Demnach sieht der Dichter das Besondere der Innovation sehr wohl, kann sich aber nicht recht darüber freuen. Warum? »Nachkommen- de Geschlechter«, so blickt Brecht in die Zukunft, »hätten dann die Gelegen-

heit, staunend zu sehen, wie hier eine Kaste dadurch, dass sie es ermöglichte, das, was sie zu sagen hat, dem ganzen Erdball zu sagen, es zugleich dem Erdball ermöglichte, zu sehen, dass sie nichts zu sagen hatte« (ebd., S. 121). Der Hinweis auf die »Kaste« bringt es an den Tag. Für Brecht ist das Radio keine »wirklich demokratische Sache« (ebd.) und wird es auch so lange nicht werden, wie es ein »reiner Distributionsapparat« in den Händen der »Bourgeoisie« (ebd., S. 129 und 120) bleibt. Folgen wir Brecht, ist die modernste Technik dann eine »unausdenkbar alte Einrichtung« (ebd., S. 119), wenn sie bestehende Verhältnisse lediglich befestigt, statt sie zu verändern – die (Radio-)Bourgeoisie hat nichts außer dem zu sagen, was sie immer schon sagt. In der Folge ist auch nicht das Medium an sich schlecht, sondern dessen Nutzung bzw. Programm als Diktat »von oben«. Hier möchte der Autor Abhilfe schaffen, d.h. den Rundfunk zu einem »Kommunikationsapparat« (ebd., S. 127) umfunktionieren, der seinen Namen verdient. Nicht also soll das Publikum vor den Lautsprechern nur berieselt und damit von den eigenen Interessen abgelenkt sowie im eigenen Heim ruhig gestellt werden. Vielmehr gilt es, die Zuhörer im Sinne des Kommunikationsapparats zu aktivieren, sie zu »Produzent[en]« (ebd., S. 126) zu machen: »Der Rundfunk muss den Austausch ermöglichen« (ebd., S. 130). Genau das aber als Möglichkeit einer Radionutzung auch »von unten« ist, wir wissen es bereits, jenes Schreckgespenst, das die Radioverantwortlichen im »Funkerspuk« verfolgt, und das sie daher bestrebt sind, auszutreiben. Brecht erkennt diese Strategie der Kanalisierung genau und will ihr ein »Kanalsystem« (ebd., S. 129) entgegensetzen. Folglich spart er nicht mit »Vorschläge[n] für den Intendanten des Rundfunks« (ebd., S. 121): mehr Live-Sendungen mit politischem Inhalt, mehr Experimente, um zu radiospezifischen Formaten zu kommen, mehr Radiokunst, welche die Zuhörer irritiert (aktiviert), statt sie durch Spannung nur zu fesseln (Brecht denkt hier an seine epische Dramatik). Damit könnte, meint der Dichter, das Publikum aus seiner Konsumhaltung aufgescheucht und für die Produktion interessiert werden: Das ist »die natürliche Konsequenz der technischen Entwicklung« (ebd., S. 134) und so kann diese dem Aufbau einer »anderen Ordnung« (ebd.; Herv. i. O.) dienen.

Dabei ist Brecht mit seiner Forderung nach mehr politischen Inhalten im Programm des Hörfunks keineswegs allein. Auch die Arbeiter-Radio-Bewegung zielt in diese Richtung (vgl. im Folgenden Dussel 2004, S. 46-48). Sie konstituiert sich bereits im April 1924 mit der Gründung des »Arbeiter-Radio-Klub Deutschland«. Zu dessen erklärten Absichten gehört es, im Rundfunk nicht einfach eine Bildungs- und Unterhaltungsmöglichkeit, sondern ein Mittel für den Klassenkampf zu nutzen. Neben der Forderung nach einem eigenen Sender für die Arbeiterorganisationen spricht er sich deshalb für einen größeren Einfluss der Arbeiter auf die Programmgestaltung, also für ein Radio »von unten« aus. Doch bleiben die diesbezüglichen Vorschläge, verglichen mit Brechts Ansätzen, konventionell. Weder sollen dem Medium spezifische noch

interessante Effekte abgewonnen werden. Es wird allein als effektives Vehikel der Proklamation und besseren Verbreitung des Parteiprogramms gesehen.

Darüber hinaus finden sich in den Radio-Debatten auch bereits bekannte Positionen der Medienkritik. Der Religionsphilosoph Johannes Maria Verweyen vereinigt sie 1930 unter dem Schlagwort »Radioitis« (Verweyen 2002, S. 454): »Neben der Entwicklung der Verkehrstechnik in Eisenbahn, Luftschiff und Flugzeug ist offensichtlich die Radiotechnik von größter Bedeutung im Leben der gegenwärtigen Kulturmenschheit« (ebd.). Dabei hat sich jedoch »eine Art Störung des Gleichgewichts« eingestellt, die, zitiert der Autor den »Volksgeist«, als »Drehkrankheit« bezeichnet werden kann (alle Zitate ebd.; Herv. i. O.). Gemeint ist das, wie man heute sagen würde, »Zappen« oder »Switchen« durch das Senderspektrum als schnelles Drehen am dafür vorgesehenen Regler des Geräts. Nach Verweyen äußert sich in diesem Verhalten

eine gewissen krankhafte Neigung oder gar Sucht, möglichst viele Drehungen an dem Apparat vorzunehmen, ohne den dadurch erzielten *inhaltlichen* Veränderungen besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. In diesem Verhalten tritt jene Form der Radioitis zutage, die ganz allgemein als *kritiklose Hingabe an das Prinzip der Technik* gedeutet werden kann. (Ebd.; Herv. i. O.)

Folgen wir den Worten, besitzt auch das Radio ein Suchtpotential, macht also krank und führt zu einer Reizüberflutung, mit der die Nutzer nicht mehr wissen, was sie tun. Indem sie sich der Technik hingeben, verlieren sie die Kontrolle und werden zu Anhängseln einer Apparatur, die sie beherrscht – wer an »Radioitis« leidet, tauscht den kritisch reflektierten Geist gegen ein »dumpfe[s] und stumpfe[s] Hinnehmen solcher »Wunder der Technik«« (ebd.), d.h. er erliegt den »Gefahren der Entgeistigung und Mechanisierung« (ebd., S. 460). Ergo sind »therapeutische Vorschläge« (ebd.) gefragt, die, da sie die »Radioitis« erkennen, ansprechen und kurieren, zu deren »Überwindung« (ebd.) beitragen.

In dieser Hinsicht entkommt auch das Radio nicht einer »Radiofurcht« (Hagen 2005, S. 87), die in dem neuen Medium ein Unheil oder sogar einen, so sieht es der Schriftsteller Karl Kraus, »Misston der Menschlichkeit, Choral der Qualen« (Kraus zit. n. ebd., S. 82) erblickt. Arnheim wiederum bemerkt eine »Gefahr«, die »darin bestehen kann, dass der Rundfunk den Menschen dem Leben entfremdet« (Arnheim 2001, S. 170). Dieser braucht die Realität nicht mehr, da er sich mit deren Übertragung begnügt. Wieder also dreht sich die Diskussion um die Befürchtung des Kulturverfalls sowie die Angst vor der Unkontrollierbarkeit des Mediums in einer Sucht, Aufmerksamkeitsstörung und Entfremdung, die aus Menschen Maschinen macht. Dazu gehört dann ebenso der Ruf nach einer Therapie, die, da sie ein solches Krankheitsbild zunächst feststellt – man könnte auch sagen (siehe das Beispiel der Hysterie wei-

ter oben), es allererst erzeugt –, »Wege der Genesung von diesem Übel [weist]« (Verweyen 2002, S. 460).

Weiterhin beflügelt auch das Radio die Phantasie und tendiert dabei zu einem Unheimlichen der Technik. Denn so setzt der Autor F.H. das Radio in einem 1925 erschienen Science-Fiction-Text in Szene. Dabei erinnert F.H. zunächst an die militärische Erfolgsgeschichte des Rundfunks: Er behauptet die aus Amerika kommende Erfindung eines per Funktechnologie ferngesteuerten Kriegsschiffs, das sein Handwerk unter absoluter Kontrolle auf Knopfdruck erledigt:

Ruderarbeit, Steuerung, das Feuern der Kessel, alles wurde von einem Kontrollschiff aus durch Radio bewirkt, und die ›Iowa‹ [Name des Kriegsschiffs] fuhr so sicher, als ob auf der Landungsbrücke ein Kapitän stand, der seiner Mannschaft alle Anweisungen gegeben hätte. Dabei – es sei wiederholt – befand sich *kein einziges Lebewesen an Bord, Radio ersetzte alles*. (F.H. 2002, S. 213; Herv. i. O.)

Von diesem erfolgreichen Experiment aus, folgert der Text, ist der Weg zu anderen Anwendungen derselben Technik nicht weit: »Der nächste Schritt zur Einführung drahtlos dirigierter Kriegsmaschinen ist *der Radio-Polizist*« (ebd., S. 214; Herv. i. O.). Daraufhin entwirft die Science Fiction das Portrait eines Polizeiautomaten oder -roboters bis in die technischen Details hinein. Er soll vor allem gegen aufständische Volksmassen zum Einsatz kommen. Verweigert die »Menge« oder der »Pöbel« der Ordnungsmacht den Gehorsam, kann diese aus der »Maschine Tränengas ausströmen lassen« (ebd., S. 215). Zudem funktioniert der Radio-Polizist als Warnmelder oder Spitzel. Entfernt er sich aufgrund verdächtiger Umtriebe von seinem Platz, wird »ein Stromkreis geschlossen, der auf der nächsten Polizeiwache eine Glocke in Tätigkeit setzt« (ebd., 216).

Radio ersetzte alles. Mit diesem Satz lässt sich das Zentrum beschreiben, um das der Text in seiner Vision kreist. Im Gefolge der drahtlosen Wellen ergibt sich aus der Möglichkeit einer Beeinflussung von Maschinen ebenso die einer (Fern-)Steuerung der Bevölkerung. Diese sieht sich im Radio-Polizisten einem Apparat ausgeliefert, der sich, gefahrloser, zahlreicher und billiger einsetzbar als alle menschlichen Exekutivorgane, durch pure Effizienz auszeichnet. Von Wenigen in einer Zentrale kontrolliert, kontrolliert der Radio-Polizist die Vielen auf der Straße. Wo zuvor die Unübersichtlichkeit des »Pöbels« dominierte, regiert jetzt die Organisation der Überwachung des Einzelnen in der Masse; indem Alle erreicht werden können, sind auch Alle erkannt. Darin verschwindet der Unterschied zwischen Mensch und Maschine. Was ihre Kontrolleure bereits sind, beginnen die Kontrollierten zu werden. Mehr noch: Auch die Lenker des Prozesses müssen dessen Eigenlogik internalisieren. Wollen sie die Kontrolle nicht verlieren, dürfen sie den Anschluss nicht verpassen. Das ist der »Maschine *eigene* Gestalt« (ebd.; Herv. i. O.).

So skizziert der Beitrag den Kreislauf einer Technik der Observation und Verwaltung, die, durch die Möglichkeiten der Radiowellen angestoßen, in ihnen ihre allgegenwärtige Routine gefunden hat. Wer diese Wellen empfängt, heißt das, setzt sich ihnen aus, d.h. er bekommt eine Adresse (z.B. als Gebührenzahler). So reichen die Radiowellen über die Geräte zu deren Empfang hinaus und treffen die Nutzer selbst. In der Zukunft, so spekuliert der Text, könnte sich das zu einer Praxis der Beeinflussung und Bespitzelung ausweiten, die ihren Höhepunkt im schon vorausseilenden Gehorsam der Nutzer findet.

»Während Drucktechnik und Filmtechnik sich anfangs unreglementiert hatten entfalten können und erst nachträglich ›verrechtlicht‹ wurden, war die Ausgangslage für die Funktechnik von Beginn an anders. Dies hat der Geschichte des Mediums Rundfunk in Deutschland auf lange Zeit eine eigene [...] Richtung gegeben« (Wilke 2000, S. 327). Genau diese Besonderheit einer Durchsetzung und Kanalisierung der Nutzung des Mediums ›von oben‹ spiegelt sich in den Radiotexten, wenn sie eine Öffnung des Programms auch für gesellschaftlich relevante bzw. politische Zwecke fordern sowie das Radio als Mittel der Überwachung thematisieren. Dabei werden die Möglichkeiten der Technik durchaus gesehen, also nicht sie selbst durchweg unter Verdacht gestellt. Das Medium könnte, meint etwa Brecht in diesem Sinne, der »denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens sein« (Brecht 1967, S. 129), wenn es entsprechend ausgebaut und genutzt würde. Als bloßer Kulturfaktor aber, so die Kritik ›von unten‹, bewegt der Rundfunk nichts bzw. fügt den bereits üblichen Strukturen allein technische Neuerungen hinzu. Die Radiofurcht hingegen meldet sich mit den bekannten Mahnungen vor einer Zersetzung der Kultur, vor Sucht, Reizüberflutung und Aufmerksamkeitsstörung zu Wort, erkennt also das Problem bereits in der neuen Technik selbst, d.h. deren eventuellen Wirkungen.

Insgesamt lässt sich sagen, dass sich in den Mediendiskursen auch zum Radio ein »Attentismus gegenüber dem Medium« anzeigt, »eine ungelöste Spannung, ein Querstand, eine Schieflage, nicht wissend, wie man [...] eingreifen solle« (Hagen 2005, S. 85). So gesehen, überwiegt die Irritation in der Faszination: »Eine epochale Angelegenheit, aber wozu?« (Brecht 1967, S. 119) Das ist – wieder einmal – nicht klar.

Das gilt auch für die Radioverantwortlichen in den Behörden. Denn auch ihnen sitzt ein Spuk im Nacken, der sie verunsichert, weil er von einer unkontrollierten Mediendynamik zeugt. Das darf und soll nicht sein. Und so wird das Korsett einer Staatsnähe des Hörfunks zwar gelegentlich gelockert, bleibt aber im Ganzen festgezurrte und wird weiter verstärkt: Anfang der 1930er Jahre kommt es zu einer Rundfunkreform, die auf Vorschläge des Rundfunkreferenten im Reichsinnenministerium zurückgreift. Dessen Planung kulminiert nun in einer Neuordnung, mit welcher der Staat das Medium gänzlich in Besitz nimmt. Fortan werden die bestehenden Maßnahmen der Überwachung noch-

mals verschärft. Außerdem wird täglich und zur besten Sendezeit eine ›Stunde der Reichsregierung‹ als Plattform für deren Selbstdarstellung ausgestrahlt. Auf diesem Wege sollen die Mängel der Politik durch eine Umstrukturierung des Informationsapparats gemildert werden. In der Folge wird das Radio zwar ›politischer‹, gerät aber zunehmend in das Fahrwasser der Propaganda: »Völlig zu Recht ist immer wieder gesagt worden, dass mit der Rundfunkneuordnung von 1932 der Übernahme dieses Mediums durch die Nationalsozialisten nach ihrer ›Machtergreifung‹ am 30. Januar 1933 aufs beste vorgearbeitet war« (Wilke 2000, S. 333).

»Rundfunk als Hörkunst«?

Die Frage, ob und inwiefern Radio und Kunst zu einer fruchtbaren Beziehung fähig sind, beschäftigt nach der öffentlichen Ankunft des Mediums nicht nur Brecht. Auch Arnheim, der ja bereits dem Film ein Buch – *Film als Kunst* – gewidmet hatte, wendet sich dem Radio zu. Sein noch in Deutschland begonnenes, aber erst 1936 im Exil publiziertes Buch *Rundfunk als Hörkunst* geht über Brechts Ausführungen hinaus, wenn es den Überlegungen zu einer künstlerischen Praxis des Radios systematische theoretische Ausführungen zum Hörfunk zur Seite stellt und unterlegt. Wo also Brechts durchaus genaue Beobachtungen und scharfsinnige Anmerkungen eine Ansammlung verschiedener Fragmente bilden, entwirft Arnheim in der Tat eine erste Radiotheorie: Was ist der Rundfunk, fragt sich der Autor, und welche Aufgaben übernimmt er in seiner/für seine Umwelt oder könnte er darin übernehmen?

Das Radio, so Arnheim, eröffnet dem Ohr eine neue, vielfältige und wunderbare Welt, die jedoch wirklicher Verankerung entbehrt: »Der Rundfunk beginnt auf der Folie des schweigenden Nichts. Erst die akustische Aktion, die Handlung bewirkt die Existenz« (Arnheim 2001, S. 98). Doch wo die Augen allein ein »sehr vollständiges Weltbild [geben], [geben] die Ohren allein ein sehr unvollständiges« (ebd., S. 87). So, sagt Arnheim, unterscheidet sich der Film vom Radio, da jener zu einer Einheit, dieses aber zum Bruch (mit) derselben tendiert: Für den Hörer liegt »zunächst die Verlockung nah, durch eigene Phantasie zu »vervollständigen«, was der Funksendung so offenbar »fehlt« (ebd.). Genau das aber sei, fährt der Autor fort, einer gewinnbringenden Nutzung des Mediums unzuträglich:

Stellt man sich auf den Boden des Rundfunks, so muss man sich klarmachen, dass der Phantasiebetrieb des inneren Auges beim Rundfunkhörer nicht begrüßenswert ist, nicht zu fördern ist, sondern im Gegenteil das Verständnis für das eigentliche Wesen des Rundfunks, für die eigentlichen Bereicherungen, die nur er bieten kann, sehr behindert. (Ebd., S. 88)

In dieser Hinsicht orientiert Arnheim sich am »Lob der Blindheit« (ebd., S. 86), der sich Produzenten wie Rezipienten beugen müssen. Sie bezeichnet für den Autor den Einsatzpunkt, von dem aus das neue Medium an Kontur gewinnt und wird somit zu dessen Maßgabe: So wie die Radiomacher sich in ihrer Arbeit auf das Hörbare zu beschränken haben, ohne die »Hörer zu einer möglichst leibhaftigen, farbigen Ergänzung des fehlenden Sichtbaren anzuregen« (ebd., S. 87), müssen sich umgekehrt die Hörer auf diese »Konzentrierung« (ebd., S. 90) verstehen. Nur dann kann sich die Welt der Radiowellen konsequent entfalten: »Verdammenswert«, schreibt der Autor, »sind Übertragungen aus Opern, Theatern und Kabarett-Übertragungen von Darbietungen, die sich besser im Senderraum arrangieren ließen« (ebd.).

Für Arnheim ist die Sache damit klar: Die einzige Kunstform, die dem Radio adäquat ist, ist jene, die es selbst hervorgebracht hat: das Hörspiel. Dort findet der Hörfunk erst zu der Existenz, die ihm noch die Reportage verweigert (vgl. ebd., S. 88f.) – er ist kein »bloßer Übermittlungsapparat«, sondern »durch eigne Formgesetze unterschiedene Hörwelt« (ebd., S. 91). Entsprechend stellt das Hörspiel paradigmatisch die Handlung bereit, die das Nichts überwindet. Doch löst es sich nicht völlig daraus. Als Hörkunst neigt die »Blindheit des Rundfunks« (ebd., S. 102) zu Abstraktion und »Entrück[ung]« (ebd., 88), d.h. zu Formen, die, um »nicht ergänzungsbedürftig durch [...] Optisches« (ebd.) zu sein, das Medium »starke[r] Spannung« (ebd., S. 103) aussetzen und daher »strenge Kompositionen« (ebd., S. 108) erfordern. Gelingt dies »nicht, so zerreißt die Darbietung, und es entsteht der schlimme Eindruck eines Loches« (ebd., S. 105). Darin bleibe das Nichts als Folie der Übertragung insistent bzw. bedroht den Fortgang der Sendung. Ähnlich ringen die Hörer mit den Besonderheiten des Mediums. Aufgrund dessen »Blindheit« können sie, etwa bei der Darstellung einer Menschenmenge, diese zwar hören, sie aber nicht sehen und »daher auch nicht identifizieren« (ebd., S. 104).

So findet der Hörfunk, argumentiert der Autor, im Hörspiel nicht nur die ihm primär angemessene Kunstform, sondern ebenso das Anzeichen seiner Problematik. Weniger noch als der Film ist das Radio ein verlässliches Medium. Seine Stimme kommt aus dem Nichts, ist nicht wirklich gefestigt. Mit hin ist ihre Chance, zu »allen zu sprechen« und von allen gehört zu werden zugleich und zuerst eine »Kunst« (ebd., S. 132), bedarf also besonderer Anstrengungen: Ein im Radio verlesener Roman z.B. ist noch keine Hörkunst, wenn seine Darbietung sich nicht auf die Gesetze des Mediums einlässt – obwohl über den Äther ausgestrahlt, bleibt der Text doch ein Produkt der Welt des Buchs, das lediglich eine neue Form der Aufführung erfährt.

Genau denselben Punkt macht auch ein Text des Intendanten der »Funkstunde«, Hans Flesch, stark. Flesch, eigentlich Doktor der Medizin, gilt als einer der fortschrittlichsten Radiomacher seiner Zeit und ist auch selbst Hörspielautor. In einem Vortrag von 1928 betont er, dass »fast noch kein Dichter,

der sich mit dem Hörspiel befasst hat, daran gedacht hat [...], das Stück *aus dem Mikrophon heraus* zu komponieren, statt Vorgänge *hinter dem Mikrophon zu schaffen*, die dann einfach übertragen werden« (Flesch 2002, S. 473f.; Herv. i. O.). Demnach gilt es für die Hörkunst des Radios, mit der Dynamik des Mediums zu rechnen, anstatt in ihm nur eine neuartige Plattform der Inszenierung zu sehen. Was damit gemeint ist, führt Flesch in seinem Hörspiel *Zauberei auf dem Sender* vor. Es gilt als erstes Hörspiel der deutschen Rundfunkgeschichte und wird am 24. Oktober 1924 ausgestrahlt. Seine ›Handlung‹ spielt in einem Radiostudio, in das plötzlich eine Märchentante eindringt, um eine Geschichte zum Besten zu geben. Daraufhin geraten Sprecher und Musiker durcheinander, das Mikrophon kann nicht ausgeschaltet werden. Ein empörter Zuhörer wird per Telefon ins Studio durchgestellt und beschwert sich. Zusätzlich taucht ein Zauberer auf, der die Musikübertragung stört. Man hört diverse Geräusche. Erst als der Zauberer aus dem Studio entfernt werden kann, können die Musiker den Walzer *An der schönen blauen Donau* fehlerfrei spielen. Der Spuk ist vorbei.

Im Zentrum des Hörspiels, das Flesch eine »Rundfunkgroteske« nennt, steht somit das Moment der Störung und der Autor thematisiert darin virtuos und anspielungsreich die damaligen Gegebenheiten des Hörfunks. Auf der technischen Ebene ist dies das Prinzip der Übertragung selbst: »[I]m Wissen eines Technikers von 1924 wurden Radiowellen verursacht als Störungen und Vermischungen des Äthers« (Hagen 2005, S. 105). Auf der Ebene des Programms nimmt der Autor die erklärte Absicht der Hörfunkverantwortlichen, das Radio als möglichst störungsfreies Kulturinstrument zu etablieren, aufs Korn: Die Sendung des Donauwalzers gelingt nicht auf Anhieb. Erst als der Zauber (der Funkerspuk?) verscheucht werden kann, sind wir »bei der Art von Radiomusik, wie der Rundfunkgründer Hans Bredow sie erwartet hatte.« Das aber ist, so signalisiert es die *Zauberei*, »nicht das Radio, auf das es Flesch ankam« (ebd.; beide Zitate).

Indem Fleschs Hörspiel im Radio sowohl die technische Funktionsweise des Mediums als auch dessen Nutzung aufgreift und verarbeitet, dichtet er nicht nur für, sondern auch *durch* das Mikrophon, d.h. er passt den Inhalt der Praxis seiner Aufführung an. Damit erreicht Flesch, was auch Arnheim sowie Brecht fordern: Der Hörfunk soll entsprechend seiner besonderen Eigenart und Reichweite genutzt und nicht bloß mit Vorhandenem gefüllt werden. Das Hörspiel als radiospezifische Kunstform eröffnet dort einen Weg. Flesch zeigt, wie er gegangen werden könnte.

Einen anderen und doch auch ähnlichen Weg wählt Orson Welles am Abend vor Halloween 1938. Er adaptiert H. G. Wells berühmtes Buch *War of the Worlds* für den Hörfunk und schafft damit einen Radio-Mythos, der in vielen Teilen – auch den angeblichen Resultaten – an den Mythos um den Eisenbahnfilm der Brüder Lumière erinnert. Wells Zukunftsroman erzählt die Geschichte einer

Landung von Außerirdischen auf der Erde und wird von Welles in Form einer Direktübertragung für das Radio inszeniert: »Die Marsianer sind gelandet, ein Augenzeuge und ein Reporter berichten« (ebd., S. 242). Hier verkündet nun der Mythos, dass, obwohl das Hörspiel mehrfach den Hinweis auf dessen Fiktionalität enthielt, unter den Hörern eine Massenpanik ausgebrochen sei, weil sie die Fiktion mit der Wirklichkeit verwechselten, d.h. nicht erkannten, dass es sich bei dem ebenso sensationellen wie bedrohlichen Bericht um (Radio-) Literatur handelt. So jedenfalls melden es am nächsten Tag die Zeitungen. Die Forschung sieht die Sache nüchterner. Wohl gab es besorgte Anrufe auf Polizeiwachen und in der CBS-Zentrale (dem Sender) sowie Menschaufläufe, aber »[n]iemand kam zu Schaden« (ebd., S. 243).

Entscheidend jedoch ist, dass Welles für sein Hörspiel das Radio entsprechend seiner Eigendynamik nutzt. Die Irritation konnte so nur zustande kommen, weil das Publikum durch die Inszenierungsform der Reportage glaubte, hautnah dabei – Ohrenzeuge – zu sein. Denn das hatte zuvor noch kein anderes Medium ermöglicht und darin sind sich die, mindestens jedoch die verstörten, Zuhörer einig: Das Radio kann die Vielen da draußen erreichen und benachrichtigen. Und es kann dabei *live* informieren: »Radio – live transmission«.

Massenmedium/Massenmedien

Das Stichwort ›Massenmedium‹ oder ›-medien‹ ist heute omnipräsent. Seine spezifische Bedeutung erhält es im Kontext der Radioforschung, an der zunächst vor allem die Werbeagenturen interessiert sind: »Der Begriff Massenmedien, ›Mass media‹ wird geprägt von der Werbeindustrie und ihrem verständlichen Bedürfnis nach Wirkungsforschung.« Im Fokus steht dabei, »zu ›messen‹, wie viele Menschen durch das neue Medium erreicht [werden]« (Hagen 2005, S. 195; beide Zitate). Das ›disperse Publikum‹ (Maletzke 1963) oder die Massen vor den Geräten sind eine schweigende Macht. 1938 gibt es in den USA schon über 30 Millionen Hausempfänger. Zwar schalten diese Hörer ihre Apparate regelmäßig ein, doch niemand weiß genau, wer wem wie zuhört und wie die Vielen in ihren Heimen zielgenau angesprochen werden können. Daher ist Aufklärung gefragt. Diese soll nun im Rahmen eines Forschungsprojekts erfolgen, das, von dem Österreicher Paul Lazarsfeld geleitet, auch einige vor den Nationalsozialisten aus Deutschland geflüchtete Emigranten sammelt: »Rudolf Arnhem, Karen Horney und Theodor W. Adorno [sind] in einem Projekt vereinigt[t], das das ›Princeton Radio Research Projekt‹ genannt werden wird: die erste und wegweisende Anschreibung des neuen Mediums Radio als ein Massenmedium mit eigenen Gesetzen der Selbstreferenz« (Hagen 2005, S. 195). Empirisch untersucht werden soll das Nutzungsverhalten der Radiohörer – man will es wissen, möglichst präzise und flächendeckend.

So wird das Verhältnis der Massen zum neuen Medium über die üblichen und eher diffusen Spekulationen, Ahndungen usw. hinaus ganz ernst genommen.

Medien haben Macht bzw. können der Macht dienen. Dieser Befund ist nicht neu. Wir haben ihn hier schon mehrfach gehört. Doch wird er im Kontext nicht nur amerikanischer Mediennutzungsforschung, sondern auch vor dem Hintergrund einer Diktatur hochaktuell, die es mit dem Einsatz der Medien ebenfalls ganz erst nimmt. Adolf Hitlers Propagandaminister Joseph Goebbels betreibt schon kurz nach der ›Machtergreifung‹ am 30. Januar 1933 eine ›Gleichschaltung‹ der Medien, um sie im großen Stil der Propaganda dienstbar zu machen: »Hitler und Goebbels hatten ja ausdrücklich formuliert, dass Schriftsteller weiter beim völlig wirkungslosen Printmedium bleiben dürften, solange der Staat und er allein das Monopol auf alle Bilder und Töne behalte« (Kittler 2011, S. 279). Darin gilt es, die Massen weniger zu informieren als sie den politischen Zielen des Regimes zuzuführen. Führerreden und Parteitage werden im Hörfunk übertragen, ex- und implizit propagandistische Filme produziert und in die Kinos gebracht: »Niemand kann es sich mehr erlauben, gegen Hitler gerichtete Filme herzustellen, und wenn solche Filme entstanden wären, hätte sie niemand im Kino sehen können« (Hiebel u.a. 1999, S. 423). Somit wird die Zensur drastisch verschärft sowie in einer exemplarischen »Aktion wider den undeutschen Geist« am 10. Mai 1933 in Berlin die Schriften verfeimter Autoren öffentlich verbrannt. Für das Radio wird schon ab 1933 der ›Volksempfänger‹ gebaut, der – billig und robust – die Stimme der Propaganda zu den Massen tragen soll: »Hitler«, wird dies McLuhan akzentuieren, »verdankt seine politische Existenz nur dem Radio und den Lautsprecheranlagen« (McLuhan 1994, S. 454). In ähnlicher Weise hatten Max Horkheimer und Adorno das Radio bereits als »Maul des Führers« (Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. 1988, S. 168) bezeichnet.

Ob solche Zuspitzungen den Kern der Sache treffen, kann hier nicht weiter untersucht werden. Doch entstehen im Zuge der Analyse des Verhältnisses der Massen zu den Medien (und umgekehrt) jene Medientheorien, die heute als ›kritische‹ bezeichnet werden. Schauen wir deshalb genauer hin und beginnen wir dabei mit einem Text, dessen Relevanz für die kulturwissenschaftliche Medientheorie gar nicht zu überschätzen ist.

Benjamins wirkmächtiger Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, dessen letzte Fassung der Autor 1939 beendet und die erstmals 1955 veröffentlicht wird, denkt das Profil der Massenmedien als Prozess, in dem die »Massen« dazu ansetzen, die »Dinge sich räumlich und menschlich ›näherzubringen‹« (Benjamin 2002a, S. 357; Herv. i. O.). Grundlage dessen ist für Benjamin eine »Reproduktionstechnik«, die »das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ablöst]. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises« (ebd., S. 355; Herv. i. O.). So tritt eine Kultur der Massen und Massenkultur an die Stelle einer Tra-

dition, welche die Eliten privilegiert. Was genau ist damit gemeint? Im Zentrum dieser Argumentation steht Benjamins schwieriger und schillernder Begriff der »Aura« (ebd.). Er bezeichnet eine Weise der Rezeption, die sich auf das Besondere fixiert, indem sie es zu einem Solchem macht. Der Autor bezieht sich darin auf kulturelle Artefakte, die im Zuge der Geschichte den Wert des Außerordentlichen angenommen haben. Schauen wir uns ein Beispiel an:

Leonardo da Vincis *Mona Lisa* ist zu ihrer Entstehungszeit noch keineswegs eines der berühmtesten Gemälde der Welt. Sie ist einfach ein Bild unter vielen anderen. Erst im Fortgang der Jahrhunderte, also im Verlauf einer Tradition, die eben diesem Werk eine besondere Kostbarkeit sowie einzigartige Schönheit und Rätselhaftigkeit zuspricht, wird aus dem Portrait einer jungen Frau eine sagenhafte und allbekannte Ikone der Kunstgeschichte, d.h. ein *auratisches* Kunstwerk. Stehen wir nun vor diesem, wirkt diese Tradition auf unseren Eindruck, und uns überkommt eine gewisse Andacht – unwillkürlich treten wir zurück. Benjamin definiert dieses, wie er sagt, »Ritual« (ebd., S. 358) so: Die Aura ist »Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« (S. 357). Und damit nicht genug: Als auratischer Gegenstand ist das Gemälde, obwohl öffentlich im Museum ausgestellt, doch eingeschlossen an seinem Ort, d.h. nur denen präsent, die sich auf die Reise nach Paris machen, um der Aura der *Mona Lisa* nachzuspüren.

Beides ändert sich nun, schreibt Benjamin, mit der technischen Reproduzierbarkeit, da sie an die Stelle des »einmaligen Vorkommens« des Bildes »sein massenweises« setzt. In diesem Sinne ist etwa eine Postkarte der *Mona Lisa* zwar nicht das Original, sondern nur eine Reproduktion. Dafür aber zeigt sie einerseits das Portrait in einer Nähe und Detailliertheit, die dem Publikum im Louvre niemals zugänglich ist. Dieses nimmt vor allem den Schein der Unnahbarkeit wahr, der dem Gemälde zugeschrieben wird. Zugleich weicht andererseits die Pilgerfahrt nach Paris der Möglichkeit, sich die *Mona Lisa* ins Zimmer zu hängen. Mit dieser doppelten Bewegung, so Benjamin, zerfällt die Aura bzw. öffnet sich der Bereich eines Kults des Einzigartigen für auch massenkulturelle Rezeptionsprozesse. Parallel dazu geraten die damit verbundenen Machtstrukturen unter Druck. Insofern es jetzt – mit der Vervielfältigung – den Massen vergönnt ist, sich das kulturelle Erbe unmittelbar anzueignen, ist der Wissensvorsprung gesellschaftlicher Eliten dahin. Mehr noch: An die Stelle des Leitfadens der Hochkultur treten die Phänomene der Massenkultur, deren »machtvollster Agent« (ebd., S. 356) für Benjamin der Film ist: »Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst. Aus dem rückständigsten, z.B. einem Picasso gegenüber, schlägt es in das fortschrittlichste, z.B. angesichts eines Chaplins, um« (ebd., S. 373; Herv. i. O.).

In diesem Sinne wird der Film zum hervorragenden Ausdruck dieses ebenso kulturellen wie gesellschaftlichen Umbruchs, weil er ihm in jeder Hinsicht entspricht. Mit ihm kommen »die »Massen [...] zu ihrem Recht« (ebd., S. 381).

Doch ist das noch nicht alles, da sich mit dem Erfolg des neuen Mediums weitere einschneidende Veränderungen der Wahrnehmung einstellen. Denn der Film dringt, Benjamin hatte dies schon für die Fotografie angedeutet, in die Bereiche des Optisch-Unbewussten vor. Obgleich wir beispielsweise sehr wohl wissen, wie Menschen gehen, so wissen wir doch »nichts von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des Ausschreitens« (ebd.). Das ändert sich jetzt mit Großaufnahme und Zeitlupe, die den Vorgang nicht nur aus nächster Nähe, sondern auch in seiner vollen Komplexität zeigen. Benjamin nennt das die »Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle« und bezeichnet folgerichtig auch dies als »Zertrümmerung der Aura« (ebd., S. 357).

Entscheidend aber ist, dass der allgemeine Umbruch sich nicht versteckt z.B. in irgendeinem Labor, sondern im Kino vor den Augen der Massen abspielt und vollzieht: »Die Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken als auch für die Anschauung« (ebd.). Nach Benjamin sind die Massen also nicht nur Teilnehmende dieses Vorgangs, sie werden auch zu dessen Maßgabe – und zwar nicht als sog. Mob von der Straße, sondern bezüglich einer zugleich »kritische[n] und genießende[n] Haltung« (ebd., S. 373) im Kino. Mit hin ist ein solcher Massenauflauf auch weder ein Aufstand des Pöbels noch folgt er einer Massenhysterie, sondern orientiert sich an der »Signatur einer Wahrnehmung«, die das »Gleichartige in der Welt« (ebd., S. 357) dem elitären Aurakult vorzieht. Benjamin: »In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung [...] auf Politik« (ebd., S. 359; Herv. i. O.). Anders gesagt: Mit der Zertrümmerung der Aura durch die technische Reproduzierbarkeit kommt es zu einer Veränderung des Sozialen im Rahmen einer Massenkultur, die, da sie mit der Tradition bricht und sie verabschiedet, das emanzipative Potential des neuen Mediums entfaltet; als Massenmedium bietet der Film die Möglichkeit einer Demokratisierung der Gesellschaft, da er die Massen ins Zentrum der gesellschaftlichen Entwicklung stellt.

Doch ist, auch das weiß Benjamin, dieser im Grunde progressive Prozess bedroht: Auf der einen Seite betreibt die Filmindustrie eine Re-Auratisierung des Mediums im Starkult – in der Überhöhung bestimmter Personen kehrt die hierarchische Fundierung auf das Ritual der Unnahbarkeit zurück. Auf der anderen Seite greift auch der Faschismus nach den Möglichkeiten des Films: »Der Vergewaltigung der Massen, die er im Kult eines Führers zu Boden zwingt, entspricht die Vergewaltigung einer Apparatur, die er der Herstellung von Kultwerten dienstbar macht« (ebd., S. 381). Beiden Tendenzen entgegenzuwirken, d.h. gegen sie auf dem revolutionären Potential der neuen Technik zu beharren sowie es entsprechend zu nutzen, ist nun, laut Benjamin, die Funktion einer »Politisierung der Kunst« (ebd., S. 383; Herv. i. O.), die es sich zur Auf-

gabe macht, mit Hilfe der Apparatur »die gesellschaftlichen Elementarkräfte zu bewältigen« (ebd., S. 382).

Dieses Vertrauen in die Massen und ihr Verhältnis zu den (Massen-)Medien will ein Freund Benjamins und Mitarbeiter des ›Princeton Radio Research‹-Projekts angesichts sowohl eigener Erlebnisse als auch Forschungsergebnisse nicht länger teilen: Adorno schreibt gemeinsam mit Max Horkheimer im amerikanischen Exil ein Buch unter dem Titel *Dialektik der Aufklärung*, das in dem Kapitel über die »Kulturindustrie« (Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. 1988, S. 128) – dem Gründungstext kritischer Medientheorie – mit den Massenmedien abrechnet: »Aufklärung als Massenbetrug« (ebd.) lautet der Untertitel dieses Textes, der dessen Stoßrichtung bereits klar ausweist. Im Zentrum dieser Argumentation steht der Gedanke, dass sich die Kulturindustrie als Fabrikation von Massenkultur auf ein Medienverbundsystem aus Film, Hörfunk, TV und Presse stützt, das die Produktion jeglicher Differenz unterbindet: »Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit« (Horkheimer/Adorno 1998, S. 128).

Da der Text im vorliegenden Buch noch ausführlich kommentiert wird (vgl. S. 170-178), können wir uns im Folgenden auf die Darstellung seiner Grundzüge beschränken. In diesem Sinne zur Debatte steht eine Kultur als Paradigma des modernen Lebens, die, als Lebensstil und -welt der Massen, alles nach ihrer Maßgabe erschließt und organisiert, d.h. sich ähnlich macht. Im Mittelpunkt dieser Kultur und ihrer technischen Herstellung sehen Horkheimer/Adorno ein System der Medien am Werk, das neben den damals neuen Techniken auch die alten (Druck) einbezieht. Derart zusammengefasst, etabliert sich die Kulturindustrie, in der entweder der politische oder ökonomische Profit den Alltag bestimmt.

Um dies systematisch weiter auszuführen, greifen die Autoren auf Karl Marx' Theorie der bürgerlichen Gesellschaft und Ideologiekritik sowie Sigmund Freuds Psychoanalyse zurück. Aus dieser Perspektive hat sich für Horkheimer/Adorno in der Kulturindustrie ein »Fetischcharakter der Warenwelt« (Marx) durchgesetzt, in dem allein die Entfremdung ursprünglich ist. Darin und dementsprechend spulen die Massenmedien ein Theater der Illusion ab, dessen Logik sich in der Hegemonie der Reklame/Propaganda perfektioniert, d.h. einen Kreislauf aus »Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis« (ebd., S. 173) sowohl schafft als auch schließt. So ist die Macht der Kulturindustrie total: Zuletzt bestehen die Beherrschten auf der »Ideologie, durch die man sie versklavt« (ebd., 142). Unbewusst, hier ist Freud der Stichwortgeber, passen sie sich den Verhältnissen an und in sie ein.

In diesen Hinsichten verdichtet der Kulturindustrie-Text all das Misstrauen, das den um 1900 aufkommenden Medien entgegenschlägt, zu einem Verdikt, das sich in kurzen, z.T. kategorischen Sätzen Luft macht. Darin reduzieren Horkheimer/Adorno die Massenmedien auf Instrumente der Manipulation, die Anderes nicht bloß unterdrücken, sondern unmöglich machen. Folglich

gehen die Autoren von einer im Grunde autonom funktionierenden Mediendynamik aus, die alle sozialen Verhältnisse und Schichten betrifft sowie sie maßgeblich prägt. Das ist zugleich der Boden für jene Ideologien, die diesen Zusammenhängen einerseits verwachsen, andererseits ihnen selbst unterworfen sind: Nationalsozialismus/Faschismus und Monopolkapitalismus folgen ein und derselben Struktur. Hier zeigt sich, dass die Kulturindustrie keine bestimmte Ideologie zur Folge hat oder unterstützt, sondern denjenigen entgegenkommt, die bereit sind, aus ihr radikal politisches oder ökonomisches Kapital zu schlagen. Dies gelingt umso besser, als die in der Kulturindustrie Eingeschlossenen deren Angebote zwar durchschauen, dennoch aber darauf beharren, d.h. sich schon vorauseilend in ihr Gewohntes schicken – zwar wissen die Einwohner der Kulturindustrie, dass Propaganda und Werbung bestimmten Zwecken dienen, doch hindert sie dies nicht an der Routine ihres Konsums: »Die böse Liebe des Volks zu dem, was man ihm antut, eilt der Klugheit der Instanzen noch voraus« (ebd., S. 142). So kommt dieser unbewusste Umgang der Nutzer mit den Techniken und Verfahren der Kulturindustrie allem Widerstand dagegen zuvor und es bleibt eine offene Frage, wie der Verblendungszusammenhang zu durchbrechen wäre.

Indem Horkheimer/Adorno die Kulturindustrie als unterschiedslos bösartig beschreiben, widerspricht ihre Analyse denjenigen, die, angesichts neuer (Massen-)Medien und kurz zuvor (Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, Brecht: »Radiotheorie«), von einer möglichen Emanzipation der Nutzer ausgegangen waren. Folglich kann ihr Text auch als »Antwort« auf solche Hoffnungen oder Vorschläge gelesen werden: Angesichts der »Gleichschaltung« der Medien während der Hitlerdiktatur oder der Dauerpräsenz der Reklame im Monopolkapitalismus ist jeder Hoffnung auf eine Demokratisierung der Gesellschaft durch Medien eine Absage zu erteilen.

Das mag nun zum einem gefährlich kulturpessimistisch oder technikfeindlich erscheinen sowie ebenfalls Elemente einer (bürgerlichen) Ideologie ins Spiel bringen und hat darin auch innerhalb der kritischen Medientheorie Einsprüche provoziert. Zum anderen aber schauen Horkheimer/Adorno genau hin und kommen dabei zu Resultaten, deren Umsicht bis heute imponiert. Denn obwohl die Analyse der Kulturindustrie diese lediglich als Verhängnis begreift, ist der Gedanke, dass Medien, bevor sie überhaupt explizite Steuerungs- und/oder Kontrollfunktionen übernehmen, sich dementsprechende Mentalitäten schaffen, von ungebrochener Relevanz.

Einen anderen Weg in dieselbe Richtung geht Siegfried Kracauer. Auch er sieht sich angesichts des NS-Regimes veranlasst, das neue Medium Film von einer vor allem politischen Seite her zu beobachten. Ebenfalls im amerikanischen Exil vollendet er jenes Buch, dessen Programm bis heute provokant klingt: *Von Caligari zu Hitler*.

Die Filme einer Nation reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerischen Medien [...]. [...] So spielt sich hinter der offen darliegenden Geschichte der ökonomischen Schwankungen, sozialen Erfordernisse und politischen Machenschaften eine geheime Geschichte ab, die die inneren Dispositionen des deutschen Volkes ins Spiel bringt. Die Aufdeckung dieser Dispositionen im Medium des deutschen Films könnte dazu beitragen, Hitlers Aufstieg und Machtergreifung zu verstehen. (Kracauer 1979, S. 11 und 17f.)

Addiert man zu dieser Tiefenpsychologie des Kinos den Titel des Buches, wird sein Einsatz noch deutlicher: Auf einer bestimmten Ebene kommt das hier stellvertretend aufgerufene Hauptwerk des expressionistischen Films – Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* von 1919 – dem Fundament des Nationalsozialismus beunruhigend nahe: Es gibt, schreibt Kracauer, eine Mentalität der Massen bzw. »des deutschen Volkes«, die sich in beidem einfindet: »Was zählt, ist weniger die statistisch erfassbare Popularität von Filmen, als die Popularität ihrer bildlichen und erzählerischen Motive« (ebd., S. 14). Auf denselben Motiven, pointiert Kracauer, die den *Caligari* zum Erfolg für ein Massenpublikum machen, da sie die »deutsche Seele« spiegeln und ihr zugrunde liegen (Spaltung der Identität, Sehnsucht nach Autorität, Suche nach Innerlichkeit, Pathos), fußt nun auch die Ideologie des »Dritten Reiches«. Die Figur des Dr. Caligari ist eine »sehr spezifische Vorahnung« dessen, weil sie »auf jene Manipulation der Seelen vordeutet, die Hitler als erster im Riesenmaßstab praktizieren sollte« (ebd., S. 79).

Insgesamt lässt sich aus dieser Sicht für die Situation der Medien nach 1900 bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts festhalten, dass deren Ankunft und Entwicklung von politischen Krisen und Katastrophen durchquert sind. Diktaturen und Weltkriege schaffen ein Klima der Manipulation und des Verdachts, in dem Propaganda wie Zensur zum Alltag gehören. Und so fällt die Analyse dieser Situation in den Mediendiskursen entsprechend aus: Sie sprechen von einer Mediendynamik von »Caligari zu Hitler« oder beschreiben eine »Kulturindustrie«, in der sich die Mediennutzung zu einem Kreislauf des Machterhalts verdichtet, dessen Struktur sich in einer faschistischen Diktatur nicht eigentlich von der Ausbeutung im Monopolkapitalismus unterscheidet. Medien, meint das in der Konsequenz, sind vor allem Vehikel einer politischen oder ökonomischen Herrschaft, die Informationen primär zielgerichtet – Propaganda oder Reklame – zugänglich machen. Die Mediengesellschaft, so heißt es deshalb auch später noch, ist ein Hort ebenso der »geheimen Verführung« (Packard 1958) wie der Entfesselung des »Spektakels« (Debord 1996), mit dem die breite Masse befriedigt und daher ruhig gestellt werden soll: »Vergnügt sein heißt Einverständnis.« (Horkheimer/Adorno 1988, S. 153) Medientheoretische Positionen, die im Umfeld des Medienwandels um 1900 den auch – gerade für die Massen – emanzi-

pativen oder subversiven Gehalt der neuen Technologien betonen, geraten so in den Hintergrund und müssen später neu entdeckt werden.

Das geschieht z.B. durch den Dichter und Essayisten Hans Magnus Enzensberger, der 1970 in der Zeitschrift *Kursbuch* einen »Baukasten zu einer Theorie der Medien« betitelten Aufsatz publiziert (vgl. im vorliegenden Buch S. 178-186), der sich von der bisherigen kritischen Theorie der Massen-/Mediengesellschaft distanziert: Allzu lange habe diese sich an der These der Manipulation von Massen durch Medien abgearbeitet. Darin wurde zwar ein zentraler Punkt jedweder Medienmacht getroffen, nichtsdestoweniger aber Wesentliches und Wegweisendes versäumt bzw. vernachlässigt. Anstatt also weiter die Kopplung von Massenmedien und Manipulation nur zu konstatieren und/oder zu beklagen, hätte eine kritische Medientheorie sich auf die Schwachstellen dieser Kopplung zu konzentrieren: »Störfaktoren können in den nicht abdichtbaren Nexus der Medien eindringen« (Enzensberger 1970, S. 162). Mehr noch: Sie sind dort immer schon am Werk.

Mithin leugnet Enzensberger keineswegs den im Begriff der »Kulturindustrie« erhobenen Befund einer Omnipräsenz medialer Verführung, zielt aber in seiner Umbildung des Begriffs zur »Bewußtseins-Industrie« (ebd.) auf eine Erweiterung dieser Beobachtungen. Medientechniken, sagt er, sind nicht einfach Instrumente der Macht und Machtentfaltung. Denn sie gestatten es ebenso, dies in Frage zu stellen: Schon das Radio zeige in seinen Effekten der Rückkopplung, dass jeder Empfänger auch zum Sender taugt. Damit ist das Problem eines emanzipatorischen Mediengebrauchs kein technisches: »Informations-Quarantänen« (ebd.), registriert der Autor, werden errichtet, indem Medien und Nutzer auf solche Weise mobilisiert und eingespannt werden, nicht aber, weil Medien – deren Techniken sowie deren Potentiale der Mobilisierung – nur diese eine Form zulassen. Es gibt, notiert Enzensberger, »undicht[e] Stellen im Informationsnetz« (ebd.), an denen die Vorhaben der Bewusstseins-Industrie scheitern.

Gleichzeitig werden jene Hinsichten auf Medien interessant, die vorgeschlagen hatten, deren mobilisierende Kraft emanzipatorisch zu wenden. Für den Dichter liegen solche Entwürfe mit Brechts »Radiotheorie« und Benjamins »Kunstwerk«-Aufsatz vor. Weiter wichtig ist Enzensberger in diesen Zusammenhängen Marshall McLuhans Satz, dass das »Medium die Botschaft« ist, da hier nicht stabile Sender-Empfänger-Verhältnisse, sondern Medien selbst, d.h. deren offene Dynamik in den Vordergrund rückt. Nicht was gesendet wird, ist demnach entscheidend, sondern Medienprozesse, die durchaus auch leer laufen können. Der Fehler besteht in diesem Sinne in dem »Irrglauben, Medien seien indifferente Instrumente, mit denen sich beliebige »Botschaften« [...] übermitteln ließen« (ebd., S. 178).

Solche doppelte Undichtigkeit medialer Distribution als Ambivalenz einerseits der beteiligten Techniken, andererseits der Prozesse, die sich damit verbin-

den, motiviert den Autor, das Verfahren medialer Manipulation anders zu deuten bzw. zu gewichten: Es kommt darauf an, diese von ihrer Undichtigkeit her zu denken, d.h. sich von den Phantasmen der Schließung und zentralen Steuerung medialer Verhältnisse zu verabschieden. Denn wenn Offenheit ein wesentliches Strukturmerkmal von Medien ist und es zugleich sowie »[z]um ersten Mal in der Geschichte« so weit ist, dass »Medien die massenhafte Teilnahme an einem gesellschaftlichen und vergesellschafteten produktiven Prozess möglich [machen], dessen praktische Mittel sich in der Hand der Massen selbst befinden« (ebd., S. 160), sollte diese Chance einer Mobilisierung genutzt werden. Medien können, so Enzensberger, zum Treiber kollektiver Strategien werden, deren Ziel darin besteht, die »Interessen interessant« (Brecht 1967, S. 131) zu machen, d.h. deren Diskussion nicht nur den Sendern zu überlassen. In dieser Hinsicht empfiehlt der Dichter die Entwicklung offener »Schaltnetz[e]« oder »netzartige[r] Kommunikationsmodelle« (ebd., S. 161, 170), die den wechselseitigen Austausch gestatten sowie ihn auf Dauer stellen, da sie diesen Austausch dezentral organisieren bzw. eine zentrale Kontrolle unmöglich machen.

In diesem Sinne ist auch die Bewusstseins-Industrie ein Ort der Manipulation, nicht aber, wie die von Horkheimer/Adorno beschriebene Kulturindustrie, darin allein einseitig ausgerichtet. Im Gegenteil: Da die Struktur der Medien »nach Interaktion [verlangt]« (ebd., S. 182) lässt sich der Gedanke des Gegensatzes zwischen Produzenten und Konsumenten nicht länger aufrechterhalten oder wäre durch die Auffassung zu ersetzen, dass Medien als Mittel des Konsums und der Produktion zugleich die Konsumenten keineswegs von vornherein zur Passivität verurteilen.

3. Fernsehen

Die Welt im Wohnzimmer

»Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien« (Luhmann 1996, S. 9). Dieser bekannte Satz des Soziologen Niklas Luhmann lässt sich insbesondere auf das Fernsehen beziehen: Als audiovisuelles Medium, das nicht nur die Töne, sondern auch die Bilder der Geschehnisse unserer Lebenswelt täglich, bequem und in der Regel störungsfrei nach Hause liefert, ist es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das unbestrittene Leitmedium. Darin punktet das Fernsehen vor allem als Mittel der Live-Übertragung, dem es etwa am 11. September 2001 gelingt, die Zuschauer rund um den Globus vor den Bildschirmen zu bannen. Unmittelbar verbreiten sich die Bilder der Terroranschläge auf die Türme des World Trade Centers via TV um die ganze Welt und brennen sich in die Köpfe des Publikums ein, sodass wahrscheinlich jede und jeder noch weiß, wo und unter welchen Umständen er das Ereignis verfolgte. Ähnliches lässt

sich für die Live-Übertragung der Mondlandung am 20./21. Juli 1969 sagen, die geschätzte 500 bis 600 Millionen Menschen erreicht, oder für die Feierlichkeiten zur Krönung von Elisabeth II. am 2. Juni 1953 in London, die als erstes europaweites Fernsehgroßereignis gilt. Insgesamt, wäre demgemäß und noch annäherungsweise festzuhalten, erweist sich die »Simultanität von Ereignis, medialer Übertragung und Zuschauern« als besonderes »Faszinosum« (Hickethier 1994, S. 251; beide Zitate) der Television.

In diesem Sinne ist das Fernsehen zunächst Rundfunk, da es Informationen drahtlos überträgt. Allerdings übermittelt es nicht nur, wie der Hörfunk, Töne, sondern liefert auch die dazugehörigen Bilder. Benjamin nennt es daher auch »Bildfunk«. Doch setzt sich der Begriff Fernsehen rasch durch. Bereits Arnheim sowie Horkheimer/Adorno benutzen ihn in der noch heute – neben TV (Television) – üblichen Weise. Seine offizielle Geburtsstunde in Deutschland erlebt das Medium am 8. März 1929 mit einer Versuchssendung der Reichspost: »Gesendet wurden Fotografien und Objekte: Buchstaben, eine auf- und zuklappende Zange, ein rauchender Herr und eine junge Dame, die sich in einem Handspiegel betrachtet« (Schneider 2002, S. 54). Voraussetzung dafür war die Entwicklung eines Verfahrens, das Bilder in Hell-Dunkel-Signale zerlegen, also sendetauglich machen und auch wieder zusammensetzen konnte. Indem die nach ihrem Erfinder Paul Nipkow benannte Nipkowscheibe dies ermöglicht – »Mit der sogenannten *Nipkowscheibe* konnten einerseits Bilder zerlegt und andererseits mittels einer zweiten gleichgearteten Scheibe wieder zu einem Bild zusammengesetzt werden« (ebd., S. 67; Herv. i. O.) –, wird sie zur Grundlage des von Nipkow 1884 patentierten »Elektronischen Teleskops«, das als eine Urform des Fernsehens bezeichnet werden kann. Doch erweisen sich die Nipkowscheiben aufgrund ihrer mechanischen Trägheit schnell als wenig geeignet für die effektive Verarbeitung von Fernsehbildern. Wirklich praxistauglich wird das TV daher erst durch die von Ferdinand Braun 1897 entwickelte und durch Manfred von Ardenne 1931 für Fernsehapparate nutzbar gemachte Kathodenstrahlröhre (Braunsche Röhre), welche die Technik der Geräte bis zur Einführung der Plasma-/LC-Bildschirme bestimmt. Zusammen mit der durch den Ingenieur Vladimir Zworykin konzipierten Ikonoskop-Röhre zur elektronischen Bildabtastung bilden beide Neuerungen sowohl auf Seiten der Aufnahme (Kamera) als auch auf der der Wiedergabe (Bildschirm) die Grundlage des modernen Fernsehens.

Zugleich werden die besonderen Möglichkeiten des Mediums schon früh richtig eingeschätzt. Eduard Rhein, Ingenieur und freier Schriftsteller, später Chefredakteur der von ihm mitbegründeten Programmzeitschrift *Hör zu*, schreibt 1929:

Man wird uns die Welt in unser Zimmer tragen, wird uns Bühnenstücke im eigenen Heim erleben lassen, wird den neuen Charlie Chaplin-Film durch Fernseher uraufführen, wird

uns die letzte Runde des großen Boxkampfes, die letzte Etappe des Hürdenrennens, den Abstieg in das Bergwerk, die Brandung der Großstadt ... alles, was uns interessiert, wird man auf der kleinen Leinwand in unserem Hause sichtbar machen. (Rhein 2002, S. 403)

Oder:

Das Fernsehen wird uns nicht nur, wie der Film, die Welt abbilden [...], sondern die Abbildung dadurch umso faszinierender machen, dass wir anstelle des bloß Aufgezeichneten, Aufbewahrten ferne Vorgänge im Augenblick ihres Geschehens miterleben werden. Mit dem Fernsehen wird die dokumentarische Fähigkeit des Rundfunks ins Ungeheure gesteigert. (Arnheim 2001, S. 173)

Schnell also wird das Fernsehen als ›Heim‹- oder ›Pantoffelkino‹ angeschrieben, das es dem Publikum erlaubt, vom privaten Bildschirm aus nicht nur unmittelbar den Lauf der Welt, sondern auch speziell für das TV produzierte Sendungen zu verfolgen. Ein erstes Großereignis, das live über den Bildschirm flimmert, sind 1936 die olympischen Spiele in Berlin: Aus den Olympiastadien werden täglich am Vor- und Nachmittag Wettkämpfe durch den NS-Sender *Paul Nipkow* übertragen. Doch kann hier von einem ›Heimkino‹ noch keine Rede sein, da kaum jemand ein Gerät besitzt und auch die gezeigten Bilder nicht die Qualität des Kinostandards erfüllen. Um das Programm dennoch für die Bevölkerung zugänglich zu machen, werden sog. Fernsehstuben eingerichtet, in denen sich das Publikum vor den dort installierten Apparaten versammeln kann.

Dabei dient auch diese Inszenierung propagandistischen Zwecken: Reichssenderleiter Eugen Hadamowsky spricht es anlässlich der Eröffnung des Senders *Paul Nipkow* am 22. März 1935 deutlich aus: »In dieser Stunde wird der Rundfunk berufen, die größte und heiligste Mission zu erfüllen: nun das Bild unseres Führers unverlöschlich in alle deutschen Herzen zu pflanzen« (Hadamowsky zit. n. Dussel 2004, S. 119). In diesem Sinne einer propagandistischen Indienstnahme des Mediums soll die Übertragung der Olympiade nun einerseits die technische Kompetenz eines Regimes vor Augen führen, das sich, was die Entwicklung des Fernsehens betrifft, in scharfer Konkurrenz zu gleichgearteten englischen Bemühungen sieht – dort hatte die *Baird Television Ltd.* in Zusammenarbeit mit der BBC (*British Broadcasting Corporation*) am 30. September 1929 ihre erste Fernsehsendung ausgestrahlt. Andererseits erlaubt es die mediale Präsentation den nationalsozialistischen Machthabern, die Größe und Bedeutung des ›Dritten Reichs‹ öffentlich aus- sowie die für den Krieg massiv aufrüstende Diktatur als friedliebend und weltoffen darzustellen.

Mit Beginn dieses Krieges stagniert dann die Entwicklung des Fernsehens. Doch wird das Medium zum wichtigen Faktor in der Verwundeten- und Truppenbetreuung. Die Geräte werden in Lazaretten aufgestellt und dienen dort der

Zerstreuung für die Soldaten. Diese wünschen sich, wie ein Bericht an Goebbels festhält, ein »heiteres Programm« möglichst ohne »Wochenschau bzw. die Wiedergabe von Kriegsereignissen« (ebd., S. 127). Ab 1944 gibt es kein Fernsehprogramm mehr. Der Sender *Paul Nipkow* wurde – wahrscheinlich durch Bombenangriffe – zerstört. Damit ist die Geschichte des Fernsehens in Deutschland (vorläufig) beendet. Und auch die anderen europäischen Staaten konzentrieren sich auf die Entwicklung unmittelbar kriegswichtiger Technologien. Allein »die USA [brauchten] keine Luftangriffe zu fürchten, stellten ihre Fernsehentwicklung also nicht zugunsten von Radar ein. [...] Kein Wunder also, dass die USA als technisch führende Fernsehmacht aus dem Zweiten Weltkrieg hervorgingen« (Kittler 2011, S. 284). Schauen wir folglich zunächst auf dieses »Mutterland« der modernen Television.

In Amerika ist das TV vor allem privatwirtschaftlich organisiert. Erste Sendelizenzen werden an die NBC (*National Broadcasting Company*) und CBS (*Columbia Broadcasting System*) vergeben. Danach verbreitet sich das Medium »explosionsartig« (Dussel 2004, S. 228). 1950 werden in den USA bereits über sieben Millionen TV-Geräte produziert. 1949 gibt es 69 private Fernsehsender, zehn Jahre später sind es schon 566. Aufgrund dieser kommerziellen Ausrichtung gehört die TV-Werbung in den USA von Anfang an zum Erscheinungsbild des Fernsehens. So wird sie auch weniger als störende Unterbrechung, sondern als selbstverständlicher Teil des Programms wahrgenommen und akzeptiert. Zugleich sind die Sender auf diese Werbeeinnahmen angewiesen und müssen ihr Programm entsprechend strukturieren, d.h. es an den Wünschen der Zuschauer ausrichten: Das TV ist Informations- und Unterhaltungsmedium zugleich, erlaubt also sowohl die gezielte Rezeption bestimmter Sendungen (etwa der Nachrichten) als auch das bloß zerstreute Nebenherschauen: »Durch Drücken eines Knopfes lässt sich der »Flow« aufrufen, der potentiell den gesamten Tagesablauf begleitet« (Stauff 2014, S. 310).

Dabei stammt der hier genutzte Begriff des *Flows* von dem britischen Kulturtheoretiker Raymond Williams, der damit die Programm- und Rezeptionspraxis des Privatfernsehens sowie seiner Nutzer beschreibt:

[S]owohl im britischen als auch im amerikanischen kommerziellen Fernsehen ist der Begriff der »Unterbrechung« inzwischen offensichtlich unpassend [...]. Was angeboten wird, ist [...] kein Programm diskreter Teilelemente mit spezifischen Einfügungen, sondern ein geplanter *flow*, in dem die tatsächliche Abfolge keineswegs der (in Programmzeitschriften) veröffentlichten Sequenz von Programmelementen entspricht (Williams 2001, S. 37; Herv. i. O.).

Da das Kommerz-TV stark an der Bindung seines Publikums interessiert ist, ist dessen Programmgestaltung davon geprägt. Dabei soll verhindert werden, dass die Zuschauer wegschalten, d.h. eine Pause nutzen, um den Kanal zu

wechseln oder ganz auszusteigen. Wie Williams nun anhand vor allem des US-Fernsehens beschreibt, wird somit ein Programm angeboten, das zwar noch in seinen Ankündigungen von unterschiedlichen Sendungen ausgeht, praktisch aber die Grenzen zwischen diesen Blöcken zu einem durchgängigen Ablauf – *Flow* – verwischt: »Es gibt auf jeden Fall genug Ähnlichkeiten zwischen [...] einigen Filmtypen und den sie oft bewusst imitierenden Werbe- »Erzählungen«, um eine solche Art von Abfolge zu einer [...] Erfahrung werden zu lassen« (ebd., S. 39). Wer sich also z.B. fragt, warum die Übertragung von Fußballspielen in der Regel von Bier-, die Casting-Show *Germany's Next Topmodell* meist von Kosmetik- oder Schuhhandelwerbung begleitet wird, findet seine Antwort u.a. in Williams *Flow*-Begriff: Indem die Spots mit dem Hauptprogramm verschwimmen, soll sich jener durchgängige Fluss realisieren, der darauf zielt, die »Zuschauer für den gesamten Ablauf eines Abends an sich zu binden« (ebd., S. 38), d.h. sie vom Um- oder Abschalten abzuhalten – Filme, Trailer, Werbespots, ja sogar Informationen werden so präsentiert und organisiert, dass ineinander fließen bzw. zu dem ununterbrochenen Ablauf zusammenwachsen, der sich auf den ganzen Tag ausdehnt: »In den USA ist es bereits möglich, um sechs Uhr morgens mit dem Fernsehen zu beginnen, um halb neun den ersten Film anzuschauen und so geht es in einem durchgehenden *flow* weiter, ohne dass der Bildschirm jemals leer ist« (ebd., S. 42; Herv. i. O.).

Obwohl Williams Diagnose bereits 1975 erfolgt und daher wichtige Neuerungen nicht berücksichtigt sowie von einem weitgehend passiven Zuschauerverhalten ausgeht, trifft sie doch das Fernsehen als »Inbegriff der ablaufenden Sendungen [...]». Es gibt hier keinen inneren Abschluss des Sehens, wie ihn das Ende eines Kinofilms bildet« (Keppler 2006, S. 83). In (West-)Deutschland wird dies in vergleichbarer Weise erst nach 1984 Realität, als mit der Einführung des dualen Rundfunksystems auch das Privatfernsehen seinen Betrieb aufnimmt. Wie aber sah das deutsche Fernsehen zuvor aus?

Am Ende des II. Weltkrieges und im Zuge des fortschreitenden »Kalten Kriegs« ist Deutschland geteilt. Zunächst spricht man von »Ost- und »West« bzw. »Trizone« oder auch scherzhaft von »Trizonesien« (Berbuer). Während der erste Begriff die sowjetische Besatzungszone meint, aus der die Deutsche Demokratische Republik (DDR) hervorgeht, bezeichnen die anderen die Besatzungszonen der drei Westalliierten (USA, Großbritannien, Frankreich), d.h. die spätere Bundesrepublik Deutschland (BRD). Mit dem Mauerbau 1961 festigen sich diese Grenzen endgültig und es stehen sich zwei deutsche Staaten gegenüber, in denen sich das Fernsehen unterschiedlich entwickelt. Dabei startet es regulär sowohl in der BRD als auch in der DDR zu Weihnachten 1952. Im Westen Deutschlands ist es nach dem Vorbild der britischen BBC öffentlich-rechtlich organisiert, da die Alliierten – vor allem die Amerikaner – den Einfluss des Staates auf das Medium eindämmen wollen, eine privatrechtliche Lösung aber nicht finanzierbar ist. In diesem Sinne wird der öffentlich-recht-

liche Rundfunk nun weder durch Steuer- noch Werbeeinnahmen, sondern Gebühren finanziert. Werbesendungen sind gestattet, dürfen aber bestimmte Grenzen nicht überschreiten. Zudem obliegt die Aufsicht nicht dem Staat, da sich verschiedene Gremien und Personen darum kümmern: Rundfunkrat, Verwaltungsrat und Intendanten. Zentrale Instanz ist der Rundfunkrat, der sich aus Vertretern diverser gesellschaftlicher Gruppierungen (Parteien und Konfessionen, Arbeitnehmer/-geber, Künstler) zusammensetzt. Im Osten hingegen wird die alte Form des Staatsrundfunks beibehalten, der jedoch besser als »Parteirundfunk« (Dussel 2004, S. 133) zu bezeichnen ist – die SED als herrschende Staatspartei schaut und hört nicht nur zu, sondern nimmt Einfluss: »Von Anfang an behielt es sich Walter Ulbricht vor, dem Rundfunk konkrete Anweisungen zu erteilen, eine Tradition, die von seinem Nachfolger Erich Honecker bruchlos fortgesetzt wurde« (ebd.). So bleibt der »Parteirundfunk« bis zum Zusammenbruch der DDR 1989 intakt. Danach übernimmt der Osten Deutschlands das Rundfunksystem des Westens.

Wie sich nun beide Systeme auf das jeweilig ausgestrahlte TV-Programm auswirken, lässt sich für das Nachkriegsfernsehen exemplarisch am Fernsehspiel als der »speziell für das Medium entwickelten Programmform« (Bleicher 2001, S. 499) zeigen. Als erstes Fernsehspiel nach dem Kriege wird am 2. März 1951 Goethes »Vorspiel auf dem Theater« aus dem *Faust* gesendet. Es ist eine Versuchssendung des NWDR, die aus dem Studio live übertragen wird. Dabei zeigt sich hier bereits eine Tendenz, die das Programm noch länger bestimmen wird: Weil es vorerst an Autoren für die geplanten Fernsehspiele mangelt, greifen die TV-Dramaturgen auf Bühnenstücke, Hörspiele und andere literarische Vorlagen zurück. Bis in die 1960er Jahre basieren daher mindestens zwei Drittel der im BRD-Fernsehen gesendeten Fernsehspiele auf literarischen Vorlagen. Dort treffen Autoren der sogenannten Weltliteratur (z.B. Gerhart Hauptmann, Arthur Schnitzler, Tennessee Williams), die für die »Fernsehbühne« neu inszeniert werden, auf die gleichfalls beliebten Boulevardstücke oder Lustspiele von Curt Goetz, Willi Millowitsch u.a. (vgl. Dussel 2004, S. 249f., Hickethier 1995, S. 187-191). Insgesamt aber entspricht eine solche Orientierung des Fernsehens am gedruckten Wort dem von Adolf Grimme, damals Programmdirektor des NWDR, formulierten Konzept, nach dem das Fernsehen als Ort der Bildung und »inneren Sammlung« zu begreifen sei.

Im DDR-Fernsehen (DFF, ab 1972: Fernsehen der DDR) soll die dort ebenso geschätzte Verfilmung literarischer Texte vor allem volkspädagogischen Nutzen haben (vgl. Beutelschmidt/Wrage 2004; Dussel 2004). So ist die Adaptation von Literatur im Fernsehen der DDR noch weit stärker als im Westen von didaktischen sowie ideologischen Interessen geprägt. Allerdings lässt sich dies nicht allein mit den Kriterien der Hofberichterstattung und Staatstreue erfassen oder auf die Bahnen der Indoktrination und Agitation reduzieren: Auf Perioden einer eher repressiven Medienpolitik folgen solche der »Liberalisie-

rung«, in denen Experimente durchgeführt oder auch – im Sinne des Regimes – schwierige Stoffe verfilmt werden (vgl. Wrage 2009). Das DDR-Fernsehen reagiert damit nicht zuletzt auf die Konkurrenz des Westfernsehens, das in fast allen Teilen Ostdeutschlands empfangen werden konnte (Ausnahme ist die das ›Tal der Ahnungslosen‹ genannte Region im Nord-/Südosten der DDR). Insgesamt aber steht der Überwachungsapparat jederzeit bereit, um bei Bedarf einzuschreiten. Beispielsweise wird die nach einem Drehbuch von Günter Kunert und Günter Stahnke produzierte TV-Oper *Fetzers Flucht* (1962), in deren Zentrum ein republikflüchtiger Grenzsoldat steht, öffentlich gerügt, und Kunerts nächstes Fernsehspiel nicht mehr gesendet (vgl. Wrage 2009). Und dennoch:

Das Modell des Staatsfernsehens hat sich [...] am Beispiel des DDR-Fernsehens als ineffizient im Sinne der Machterhaltung gezeigt, als die oberste staatliche Instanz, das Politbüro, bis hin zur Formulierung einzelner Meldungen [...] auf das Fernsehen einwirkte, dadurch das Fernsehen aber desavouierte und folglich die DDR-Programme als Mittel der Machtsicherung wirkungslos machte. (Hickethier 1995, S. 72)

Aber auch in der BRD sinnt die Politik bezüglich des Mediums auf Einflussnahme: Der Bundeskanzler Konrad Adenauer ist über die oftmals regierungskritische TV-Berichterstattung verärgert und wünscht sich ein regierungsnäheres Fernsehen. So verlangt er 1960, dass das Medium »im Wahlkampf als ein Propagandamittel für uns bereitsteht und nicht nur für die SPD« (Adenauer zit. n. Weiss 2006, S. 113). Zwei Jahre zuvor hatte der Innenminister Gerhard Schröder den Auftrag erhalten, ein von den bisherigen Sendeanstalten unabhängiges zweites Fernsehprogramm in die Wege zu leiten. Nach diversen Querelen und Problemen, bei denen es nicht zuletzt darum geht, einem ›Adenauer-Fernsehen‹ vorzubeugen, startet das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF) am 1. April 1963 den Sendebetrieb. Die dritten Programme folgen ab 1964.

Dazu kommt die ebenfalls in diese Zeit fallende und aus den USA importierte Erfindung der MAZ, die es erlaubt, Fernsehsignale auf Magnetband aufzuzeichnen, d.h. die Vorproduktion von Sendungen gestattet. Und weiterhin werden vermehrt Fremdproduktionen – z.B. US-Fernsehserien – eingekauft: *Fury*, *Lassie*, *Flipper* oder *Bonanza* etablieren sich als feste Bestandteile des Programms. Mithin erweitert sich das Angebot zusehends und zum Ende der 1960er Jahre beläuft sich die Anzahl der Fernsehzuschauer in Westdeutschland bereits auf 17,8 Millionen: »Die Mehrheit der Bevölkerung versammelte sich um den Fernseher« (Schmidt/Spieß 1996, S. 202), den sich, so rechnet man, 4-5 Zuschauer teilen. So werden um 1960 ca. 18 bis 22 Millionen Menschen erreicht (vgl. Hickethier 1994, S. 265). Als der Krimimehrteiler und ›Straßenfeger‹ *Das Halstuch* 1962 über die Bildschirme flimmert, sind fast 90 % aller Geräte eingeschaltet. Die Hauptausgabe der *Tagesschau* erzielt 1961 eine Sehbeteiligung von über 50 % und vermittelt den Zusehenden vom Eigen-

heim aus ein Wissen darüber, »was über ihre eigene Lebensumgebung hinaus die historische, soziale und kulturelle Gegenwart ihres Lebens ausmacht« (Keppler 2006, S. 14).

Fernsehdebatten

Schon 1936, also frühzeitig, erkennt Arnheim im Fernsehen ein »Verbreitungsmittel«, das die Gesellschaft nachhaltig verändern wird: »Es hat gesellschaftliche Auswirkungen, indem es das Schauobjekt vom Ort seines Entstehens unabhängig und also das Zusammenströmen der Beschauer [...] überflüssig macht, und wirtschaftliche Auswirkungen, indem es andre Verbreitungsmittel ersetzt« (Arnheim 2001, S. 175). In diesem Sinne trifft die Bezeichnung des TVs als »Heimkino« genau den Kern der von Arnheim beschriebenen Sache. Einerseits versammelt es sein Publikum vor dem heimischen Bildschirm, da es das »Schauobjekt« dahin (über-)trägt, andererseits greift es in die bereits bestehende Medienlandschaft ein und setzt andere Medien (besonders den älteren, aber ebenfalls audiovisuellen »Verwandten« Film) unter Druck.

Bezüglich des ersteren, können wir sagen, hat sich Arnheims Prognose ca. 30 Jahre danach bestätigt. Das Fernsehen ist zum Möbelstück oder sogar zum »Lagerfeuer« geworden, um das sich die Nutzer scharen, und das darin sowohl deren Alltag erobert als auch ihre Lebenswelt verändert; das TV beginnt, das Leben seines Publikums zu organisieren: Bestimmte Sendetermine – z.B. der *Tagesschau* oder der *Sportschau* – werden »Pflicht«. Solche »Ritualisierung des Zuschauens war das Resultat der tiefen Verankerung des Fernsehens im Alltagszusammenhang der Zuschauer« (Hickethier 1994, S. 268).

Mehr noch: Dem Medium werden geradezu familienbindende Eigenschaften attestiert. Die Fernsehwissenschaftlerin Lynn Spigel, die diesen Diskurs für die USA analysiert, fasst dies so zusammen: Das TV »wurde zum kulturellen Symbol des Familienlebens schlechthin. [...] Man sah es als eine Art Haushalts-Klebstoff, der versprach, die im Krieg zersplitterten Familien wieder zusammenzusetzen« (Spigel 2001, S. 220). Dementsprechend erscheint das Fernsehen in Werbeanzeigen oder Artikeln als »»Baby«, als »Familienfreund« [...] oder als »Familienhaustier«« (ebd., S. 231), d.h. in einer vor allem integrativen Funktion – man, so heißt es, bleibt zu Hause, trifft sich am Apparat und genießt den Abend vor dem Bildschirm und im Kreise seiner Lieben.

Doch existieren, wie Spigel feststellt, auch andere Stimmen, die, so zitiert sie diese, von »»Gesichtstics, Überstimulation, Vernachlässigung von Training, Spielen im Freien, Hausaufgaben«« (ebd., S. 234) berichten oder auch die »»Fernsehglobschaugen«« (ebd., S. 232) anprangern, die sich durch den TV-Konsum vor allem bei Kindern und Teenagern einstellen sollen. Hier ist das Medium nicht als Freund und Helfer der Familie, sondern als gesundheitsschädigender Verführer ausgeflaggt, der gerade die Jugend betört und bedroht

– anstatt seine Hausaufgaben zu machen oder an der frischen Luft zu spielen und Sport zu treiben, sitzt der Nachwuchs vor der ›Glötze‹ und tendiert darin, so bringt die Autorin diesen Diskurs auf den Begriff, zur »Fernsehabhängigkeit« (ebd.).

Das sieht in Deutschland nicht anders aus. Auch hier warnt man vor den gefährlichen Effekten vermehrter TV-Nutzung: »Dort«, schreibt etwa der Direktor des Bayrischen Rundfunks, Clemens Münster, »wo man noch Freude aneinander und am Gespräch hat, vermag das Fernsehen die sonst ruhigen Abende zu zerstören« (Münster zit. n. Hickethier 1994, S. 262). Demnach befördert das Medium die Kommunikation keineswegs, da es sie verhindert. An die Stelle des gemeinsamen Austauschs tritt der einsame Blick auf die Mattscheibe und in die Ferne. Für Gerhard Maletzke, der 1963 sein Buch *Psychologie der Massenkommunikation* vorlegt, führt der Fernsehkonsum der Kinder zu einer »Verfrühung des Sozialisationsprozesses« (Maletzke 1963, S. 182). Durch Fernsehspiele etwa werde die Jugend mit einer Welt der Erwachsenen konfrontiert, die mit der Realität meist wenig zu tun habe. Schlimmeres noch befürchtet ein 1959 in der Zeitschrift *epd/Kirche und Fernsehen* erschienener Text: »Die Menge erliegt dem Bann des Bildschirms und löst sich auch dann nicht, wenn es angebracht wäre« (Anonymus 1959, S. 1). Folglich gehört, pointiert dies Christina Bartz, »[d]ie Rede vom ›Bann des Fernsehens‹ und seiner ›magischen Anziehungskraft‹ [...] zu den Formeln, die in der Nachkriegszeit gefunden werden, um die mangelnde Widerstandskraft des Zuschauers gegenüber dem Fernsehen zu benennen« (Bartz 2007, S. 133). Oder anders gesagt: Ist das Medium einmal da und hat sich im Alltag festgesetzt, wird es übermächtig bzw. drohen seine Nutzer die Kontrolle über es und damit auch über sich selbst zu verlieren. So lautet die Diagnose einer Medienskepsis oder -angst, die diesmal das TV betrifft. Und auch die dabei aufgeführten Argumente sowie beobachteten ›Symptome‹ können kaum mehr verblüffen: Abhängigkeit, Reizüberflutung, Schädigung der geistigen und körperlichen Gesundheit, Vereinsamung. Darüber hinaus zeigt sich ebenso ein weiterer Trend solcher Mediendebatten, nämlich die Spaltung des Diskurses zwischen Heilsversprechen (Familienglück) und Unheilsdrohung in Folge der besagten Befunde.

Dabei mischen sich auch die Intellektuellen in die Debatte ein. Adorno etwa erneuert noch einmal seine These zur Kulturindustrie, wenn er diese in dem 1953 veröffentlichten Essay »Prolog zum Fernsehen« auf das TV bezieht: »Das Medium«, stellt er fest, »fällt ins umfassende Schema der Kulturindustrie und treibt deren Tendenz, das Bewusstsein des Publikums von allen Seiten zu umstellen und einzufangen, als Verbindung von Film und Radio weiter« (Adorno 1977, S. 507). Aufgrund der geringen Größe des Bildschirms können sich die kulturindustriellen Effekte der »Identifikation und Heroisierung« zwar nur teilweise entfalten: »Die da mit Menschenstimmen reden, sind Zwerge. Sie werden kaum in demselben Sinne ernst genommen, wie die Film-

figuren« (ebd., S. 509). Dennoch trägt, betont der Autor, auch das TV zu dem Kreislauf bei, der zuletzt in die »Regression« (ebd., S. 512) mündet:

Jene fatale »Nähe« des Fernsehens, Ursache auch der angeblich gemeinschaftsbildenden Wirkung der Apparate, um die Familienangehörigen und Freunde, die sich sonst nichts zu sagen wüssten, stumpfsinnig sich versammeln, befriedigt nicht nur eine Begierde, vor der nichts Geistiges bestehen darf [...], sondern vernebelt obendrein die reale Entfremdung zwischen den Menschen und zwischen Menschen und Dingen. (Ebd., S. 511f.)

So gesehen ist das Fernsehen eine Droge, die es dem Publikum ermöglicht, aus der Welt realer Entfremdungen auszusteigen; die Ferne zum Nebenmenschen und zur Umwelt als Würde der Dinge wird kompensiert, indem die Zuschauer in den ebenso stumpfsinnigen wie geistlosen Fluss der Bilder eintauchen, mit dem die Television dem »grauen Alltag Glanz spende[t]« (ebd., S. 510). Solche »Süchtigkeit« aber, folgert Adorno, »ist unmittelbar Regression« (ebd., S. 512), d.h. sie entmündigt die Nutzer in einer »kulminierenden Massenkultur« (ebd., S. 513), die nur noch den ökonomischen oder politischen Profit kennt und befördert. Darin verfügt das TV, wie auch alle anderen Massenmedien, über genau das, was die Kulturindustrie zur Manipulation ihrer Einwohner braucht. Für den aufmerksamen Beobachter jedoch wird der angeblich gemeinschaftsbildende – schöne – Schein als der Trick erkennbar, der dem Publikum dessen Versklavung als erstrebenswert verkauft bzw. dazu führt, dass sich die Zuschauer diesen Schein schon vorausseilend zueigen machen, d.h. das sowieso »Unausweichliche [...] um so fanatischer [lieben]« (ebd., S. 510).

Ganz ähnlich beurteilt auch ein Text des Philosophen Günther Anders, den der Autor unter dem Titel »Die Welt als Phantom und Matrize. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen« im ersten Band seines Hauptwerks *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution* publiziert, das Fernsehen. Anders, der während der Hitlerdiktatur u.a. in den USA lebt, geht in der Behauptung solcher »Antiquiertheit« davon aus, dass der Mensch seine technischen Errungenschaften nicht mehr kontrolliert, da er durch sie beherrscht wird: »Die Freiheit der Verfügung über Technik [...] ist reine Illusion. Die Einrichtungen selbst sind Fakten; und zwar solche, die uns prägen« (Anders 1987, S. 99).

So stehen die Apparaturen im Zentrum eines Kosmos der Produktion und des Konsums, der sich die passenden Nutzer erschafft. Dies geschieht auf Basis einer Struktur der Medien, die bestimmte Weisen der Rezeption geradezu erzwingt, d.h. die Konsumenten automatisch zu »Mitarbeitern« erzieht. Anders' Beispiel ist hier der Rundfunk (Radio und Fernsehen), dessen Technik es erlaubt, ein weit verstreutes Publikum dennoch mit ein und derselben Botschaft zu versorgen. Dabei spielt deren spezifischer Inhalt eine nur untergeordnete

Rolle, wenn es primär darauf ankommt, die Erreichbarkeit der Zuschauer und -hörer zu sichern. Der Rundfunk gewährleistet dies, weil er es ermöglicht, dass »die Ereignisse [...] uns besuchen« (ebd., S. 110; Herv. i. O.), also das Publikum von jeglichem Aufwand frei ist; bequem kann es daheim verfolgen, was ihm mittels der Technik dorthin gebracht wird. So schaltet es das Gerät ein, ohne jedoch zu bemerken, welche Wirklichkeit – nämlich eine für den Konsum gereinigte – ihm dort präsentiert wird.

Auf diese Weise zugleich an- und abwesend mutiert die reale Welt zum Phantom – als Übertragung fußt sie auf einer Zurichtung von Geisterhand bzw. verdankt sich einer Form, mit der das »Original sich nach seiner Reproduktion richte[t]« (ebd., S. 111). Damit fungiert diese als dessen Matrize (Anders entlehnt den Begriff aus der Schallplattenherstellung, wo er den ersten Abdruck bezeichnet, der ein Musikstück, das selbst wiederum die Reproduktion einer Komposition ist, konserviert, d.h. zur Mutter aller später hergestellten Kopien wird). Nicht das Ereignis selbst tritt somit in den Fokus der Berichterstattung, sondern dieses wird, Anders zitiert den Philosophen Johann Gottlieb Fichte, zum »Produkt des Setzens« im Rahmen medialer Aufmerksamkeitssteuerung: Was uns zu Hause besucht, gehört der Wirklichkeit nur insofern an, als wir es dieser zurechnen, d.h. vergessen, dass es sich um ein arrangiertes Schauspiel handelt. Dieses nun hat nur ein Ziel – die »Seelen« der Verbraucher der Mediendynamik bzw. der dort sich entfaltenden Konsumwirtschaft/-industrie auszuliefern. Obwohl also die Nutzer sich in den eigenen vier Wänden souverän wähnen, obwohl sie meinen, der Rundfunk diene zu ihrer Information, haben sie doch nur »ein Lüge, [die sich] wahrlygt« (ebd., S. 195; Herv. i. O.) vor Augen und Ohren. Dabei bleibt der Schein insofern undurchdringlich, als das Publikum sich zu Hause sicher fühlt, d.h. jede und jeder glaubt, ihre oder seine Individualität retten zu können. Tatsächlich aber, spitzt Anders dies zu, versammelt sich vor den Geräten ein Volk von »Massen-Eremiten« (ebd., S. 102; Herv. i. O.), deren Trägheit jeglicher Irritation und Intervention vorausgeht, diese also jederzeit ausschließt: »Geprägt werden immer schon Geprägte« (ebd., S. 196; Herv. i. O.).

So markieren die Begriffe »Phantom« und »Matrize« die Koordinaten der Freiheitsberaubung in einer Mediengesellschaft, die den Zuschauern/-hörern zwar ein Recht auf Persönlichkeit und Privatheit vorgaukelt, ihnen aber real keine Wahl lässt: Abgefüllt mit vorgefertigten Waren sowie psychisch übersättigt und physisch entkräftet, dämmert das Publikum im steten Kreislauf der Reproduktion dahin. Profit schlägt daraus allein eine Konsumindustrie, die, indem sie Phantome und Matrizen weniger herstellt als sie vielmehr konsequent für ihre Zwecke nutzt, sich selbst stützt und erhält.

Den modernen Mediengesellschaften wird, so Anders, »[a]lles Wirkliche [...] phantomhaft, alles Fiktive wirklich« (ebd., S. 142; Herv. i. O.). Demgemäß zum Original bestellt, ist die Prägekraft der Matrize ebenso total wie totali-

tär. In diesem Sinne geht auch Anders von einer bössartigen Mediendynamik aus, deren Strukturen so ähnlich schon von Horkheimer/Adorno beschrieben wurden. Dazu gehört dann ebenfalls die Auslieferung des Menschen an eine Maschinerie, die ihn und der er sich anpasst, in der er also will, was ihn unfrei macht. Anders als Horkheimer/Adornos Abrechnung mit der Kulturindustrie sieht Anders diesen Verblendungszusammenhang jedoch erst mit dem Rundfunk, d.h. dessen Struktur des *broadcasting* als Übermittlung im Zeichen des *one to many*, komplett realisiert. Hier zeigt sich, was ein Medienverbund zu leisten vermag. Im zweiten Band der *Antiquiertheit des Menschen*, der 1980 veröffentlicht wird, erneuert Anders die These einer ›infantilisierten‹, d.h. durch Medien entmündigten und gelenkten, Menschheit nochmals.

In dieser Hinsicht trifft das Fernsehen auch hier auf z.T. massive Vorbehalte: Als Produkt der Kulturindustrie dient es der Ruhigstellung seines Publikums im Dienste des Konsums und der Macht. Uns mögen diese Annahmen einer durch Medien ausnahmslos manipulierten und zum Dasein allein einer willenlosen Existenz als *couch potato* verdammten Rezipientengemeinde heute selbst antiquiert erscheinen. McLuhan quittiert sie schon 1964 wie folgt: Fernsehkritiker »sind bezeichnenderweise [...] rein vom Buch beeinflusste Individuen, die in der Grammatik der Zeitung, des Radios oder des Films nicht versiert sind, aber alle Medien mit Ausnahme des Buches verdreht und verschoben sehen« (McLuhan 1994, S. 475). Dennoch: Im Hinweis auf die nur scheinbar reale, absichtsvoll inszenierte Wirklichkeitsdarstellung des Fernsehens sind Anders' Ausführungen angesichts unzähliger Doku-Soaps und Reality-TV-Formate von ungebrochener Relevanz.

Konsumentensouveränität und Kommerz

Zur Mitte der 1960er Jahre ist die Television beim Publikum angekommen. Sie begleitet den Alltag nicht nur, sondern, darin fast schon ein ›altes‹ Medium, beeinflusst ihn auch. Inzwischen – in der BRD ab 1967, in der DDR ab 1969 – sendet das Fernsehen sogar in Farbe. Es ist einfach da. John Ellis beschreibt dies in seiner Theorie des Fernsehens als »kulturelle[r] Form« so:

Der Fernsehapparat ist ein weiterer Haushaltsgegenstand, oft auch der Ort, auf dem Familienfotos aufgestellt werden [...] Fernsehen ist ebenso intim, wie alltäglich, eher ein Teil des häuslichen Lebens als ein besonderes Ereignis. Die Sendeanstalten reagieren darauf, indem sie sich das häusliche und alltägliche Publikum in einer spezifischen Weise vorstellen. (Ellis 2001, S. 46)

Doch wie hat man sich die Zuschauergemeinde ›da draußen‹ vor den Bildschirmen eigentlich vorzustellen? Trifft das Bild des abendlichen TV-Konsums im Kreise der Familie wirklich zu? Und wie könnte die Zukunft des Fernse-

hens sowie die seines Programms aussehen? Dies zu ermitteln, beginnt die kontinuierliche Zuschauerforschung auf der Suche nach Programmereichweiten, Einschaltquoten, Sehdauern etc. und fördert darin durchaus überraschende Ergebnisse zu Tage:

Immer mehr geriet in den 1970er Jahren in den Blick, wie fragmentiert die Fernseh-Zuschauerschaft tatsächlich war, wie wenig berechtigt es war, von ›dem‹ Publikum auszugehen. [...] [D]ie Ergebnisse der Fernsehforscher zeigten, dass weder die Inhalte beliebig zurechtzubiegen waren, noch dass die Zuschauer bereit waren, allem willenlos zu folgen. (Dussel 2004, S. 261 und 263)

Die Zuschauer, heißt das, nehmen sich ihre Freiheiten. Weder bilden sie eine homogene Masse, die deshalb ebenso zu adressieren wäre, noch folgen sie einfach dem *Flow*, der ihnen Tag für Tag ins Eigenheim gesendet wird. Sie können ab-, um- oder – seit Etablierung der Fernbedienung, die ab Mitte der 1970er Jahre zum TV-Standard gehört – pausenlos zwischen den Kanälen hin- und herschalten, d.h. sich ihren, wie auch immer zerstreuten, ganz persönlichen *Flow* zusammenstellen. Sie können sich vom Fernseher wegbewegen oder auch schlichtweg vor dem Apparat dösen bzw. sich völlig interesselos ›berieseln‹ lassen. Das alles ist möglich und Realität. Die Fernsehmacher, für die es nicht zuletzt um Werbeeinnahmen geht, müssen es berücksichtigen: »Nach schwierigem Beginn in den 50er Jahren etablierte sich die Fernsehwerbung in den 60er Jahren auf zunehmend hohem Niveau« (Schmidt/Spieß 1996, S. 202). Und so weisen die Leitenden in den Sendeanstalten auf die Erfordernis eines »industriellen Managements« im Zuge »betriebswirtschaftliche[r] Notwendigkeiten« (Bleicher 2001, S. 504) hin. In diesem Sinne muss bereits vor Einführung des dualen Rundfunksystems von einer Ausrichtung des Fernsehens an stark marktwirtschaftlichen Kriterien gesprochen werden. Dabei wird dies von den Verantwortlichen auch hinsichtlich der bereits absehbaren, kommerziellen Konkurrenz betrieben.

Ab dem 1. Januar 1984 ist es dann so weit: Das (west-)deutsche Fernsehen kann sich mit dem Start des dualen Rundfunksystems noch einmal neu erfinden. Zu den öffentlich-rechtlichen Anbietern treten jetzt die sog. Privatsender hinzu. Gemeint sind jene Rundfunkanstalten, die sich primär über Werbeeinnahmen finanzieren. Kennzeichnend für das kommerzielle TV auch in Westdeutschland ist daher, dass es weniger »Inhalte an Konsumenten verkauft, sondern Sendezeit an die Werbeindustrie« (Stauff 2014, S. 311). Es kommt also auf die Aufmerksamkeit des Publikums an, d.h. darauf, ein Programm zu entwerfen, das zugleich als attraktives Werbeumfeld fungiert. In diesem Wettstreit um Zuschauerquoten steigt der Unterhaltungsschwerpunkt im Fernsehen deutlich an. In den Fokus des TV-Programms treten vermehrt kürzere Formate (Serien, Mehrteiler) oder spektakuläre Zweitverwertungen aus dem interna-

tionalen Kinogeschäft. Später kommen die mittlerweile allgegenwärtigen Casting-, Koch-, »Promi«-Shows etc. hinzu. Die Sendung *Big Brother* (vgl. Balke/Schwering/Stäheli 2000), deren erste Staffel im Februar 2000 startet, ist aufgrund ihres »Menschenzoo«-Charakters zunächst umstritten, wird dann aber zum Modell ähnlich gelagerter Formate mit und ohne »Promi«-Beteiligung (z.B. *Dschungelcamp*). Die Fernsehforschung zeichnet diesen Trend wie folgt aus: Vornehmlich ist nicht mehr der ursprüngliche Bildungsauftrag, »sondern gleichbleibende Publikumsattraktivität« (Bleicher 1994, S. 48) gefragt.

In diesem Sinne scheint das Fernsehen, folgt man seinen Kritikern, endgültig bei sich angekommen. Über die Bildschirme flimmert eine 24-stündige Mixtur aus »Infotainment«, Zerstreuung und Werbung. Manche Sender beschränken sich sogar ausschließlich auf den Verkauf (*Home-/Teleshopping*), andere, wie etwa der deutsch-französische Kulturkanal *Arte*, führen in dieser Bilderflut ein Nischendasein. Darüber hinaus ermöglicht die Fernbedienung eine Praxis des »Zappens« (Wegschalten von Werbeblöcken) oder »Switchens« (schnelles Durchsuchen der Kanäle), der kaum eine anspruchsvolle Produktion noch standzuhalten vermag. Auf diese Weise, so lautet 1985 die Diagnose des amerikanischen Medienwissenschaftlers Neil Postman, »amüsieren [wir] uns zu Tode« (Postman 2008): »Problematisch am Fernsehen ist nicht, dass es uns unterhaltsame Themen präsentiert, problematisch ist, dass es jedes Thema als Unterhaltung präsentiert« (ebd., S. 110). Darin befürchtet der Autor, dass das Fernsehen, da es alles als Entertainment vorführt und daher auch alles in Unterhaltung verwandelt, sein Publikum dazu führt, jeder Ernsthaftigkeit zu entsagen. Als real, so ähnlich hatte es schon Anders gesehen, erkennt das TV-Publikum nur noch an, was seiner Fernsehroutine entspricht, also vor allem eine gute Show in Szene setzt. Deshalb würden sogar die Informationen als »Infotainment« aufgemacht bzw. versuchen Politik und Politiker, die Gesetze der Unterhaltungsindustrie wenigstens nicht zu missachten oder diese in ihre Selbstdarstellung (Fernsehduelle, Talkshows) und politische Praxis einfließen zu lassen.

Insgesamt hat sich, fasst Postman zusammen, mit dem Fernsehen eine »Guckguck-Welt« ohne Zusammenhänge durchgesetzt, »in der mal dies, mal das in den Blick gerät und sogleich wieder verschwindet« (ebd., S. 99). Das sei zwar jederzeit amüsant, befördere aber eine allumfassende Passivität der Nutzer, in der nichts mehr von Belang und Bedeutung ist. So wiederholt des Autors Medienkritik, die am Ende seines Buches auch den Computer trifft, die von Horkheimer/Adorno schon einmal vorgetragene. Allerdings fällt seine Bilanz der Unterhaltungsindustrie weniger düster oder pessimistisch aus, wenn der Autor vorschlägt, Medien nicht nur zu verdammen, da sie einer »Entmystifizierung« (ebd., S. 196) unterzogen werden können. Dazu setzt Postman zum einen auf die Produktion von TV-Sendungen, welche die Ideologie des Fernsehens unterlaufen und das Publikum irritieren, also dessen Passivität stören

sollen. Zum anderen hofft der Autor auf eine verbesserte, nämlich medienbewusste Schulbildung, mit der künftige Generationen in die Lage versetzt wären, ihre Mediengewohnheiten in Fragen an die Medien umzukehren.

Greifen wir Postmans auch über die Medienwissenschaften hinaus populär gewordenen Befund auf, lässt dieser sich mit einem Wort des Essayisten Enzensberger wie folgt resümieren: Fernsehen »verblödet« (Enzensberger 1988, S. 89): »Zur Debatte steht, wer zahlt und wer kassiert, wann, wie, von wem, aber nie und nimmer, was gesendet wird. Eine solche Haltung wäre bei keinem früherem Medium denkbar gewesen« (ebd., S. 93). So könnte man meinen. Doch Enzensberger wäre kein Querdenker, wenn er diesem Gedanken nicht noch eine überraschende Wendung abgewinnen könnte. Und daher lautet der Titel des Textes, den der Dichter 1988 über das TV veröffentlicht, so: »Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind«.

Dabei ist das TV ein »Nullmedium«, weil es sein Publikum tatsächlich an den Nullpunkt der Aufmerksamkeit führt. Hervorragend, hier wiederholt der Autor eine These bereits seines »Baukastens zu einer Theorie der Medien«, am Fernsehen ist lediglich, dass es läuft – nichts muss hier mehr im üblichen Sinne vermittelt, keine Botschaft mehr mühsam entschlüsselt oder ebenso mühsam verpackt werden. So wird im TV zwar nichts mehr geboten oder gewollt, aber auch nichts mehr verlangt: Der *Flow* gleicht einer »buddhistischen Maschine« (ebd., S. 102), welche die Menschen in »Selbstvergessenheit« (ebd.) versinken lässt. Den Bildschirm im Blick, entsagen die Zuschauer den sonst üblichen Arzneien des Vergessens und der Beruhigung von »der Schlaftablette bis zum Koks, vom Alkohol bis zum Betablocker, vom Tranquillizer bis zum Heroin. Fernsehen statt Chemie ist sicherlich die elegantere Lösung« (ebd.).

Einerlei, ob man solche Aussagen nun beim Wort nehmen oder in ihnen auch eine ironische Distanz bemerken möchte, ist die darin vertretene These dennoch bemerkenswert. Vielleicht ist das Fernsehen ein »Nullmedium«, ein obszöner Auswuchs oder Parasit der Kommunikation, da es letztere nicht zu erfüllen vermag. Allerdings markiert es genau dabei den Punkt, der es den Nutzern in der Identifizierung mit dieser Leere erlaubt, nicht viel mehr zu verlieren. In dieser Hinsicht nämlich beginnt der Sturz in die Langeweile, die Gewalt oder den Drogenkonsum nicht mit dem, sondern allererst ohne Bildschirm, und das Nullmedium ist mithin der Ort, der diese Grenze zugleich auszeichnet sowie deren Einhaltung attraktiv erscheinen lässt. Folgen wir Enzensberger, ist dies der zwar paradoxe, gerade darin aber herausragende Grund, warum zuletzt »alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind«.

Fassen wir kurz zusammen: Im Zuge der weitgehenden Normalisierung des Fernsehens als Alltagsmedium und »kulturelle Form« treten die Zuschauer mehr und mehr in den Fokus der Diskussion um das Medium. Zur Debatte steht dabei weniger eine Masse im Banne des *Flows*, sondern, und vor allem in den Forschungsansätzen der anglo-amerikanischen Kulturwissenschaften

(*Cultural Studies*), ein aktives Publikum, dem es durchaus möglich ist, die gesendete »Nachricht [...] in einer von Grund auf völlig gegensätzlichen Weise zu dekodieren« (Hall 2001, S. 122). Die Zuschauenden können das für sie gestaltete Programm ignorieren, es als »buddhistische Maschine« nutzen oder ihm sogar »*oppositionell[e] Kodes*« (ebd.; Herv. i. O.) entgegensetzen. In der Folge, so notiert der britische Kulturwissenschaftler und Fernsehtheoretiker John Fiske, muss die

Frage, die sich fortschrittlichen Kritikern stellt [...] neu formuliert werden: anstatt zu fragen, wie es zugeht, dass die Kulturindustrie Menschen in Waren verwandelt, die ihrem Interesse dienen, sollten wir nun fragen, wie die Leute die Produkte dieser Industrie in ihrer Populärkultur verwenden und sie in ihrem eigenen Interesse zur Anwendung bringen können. (Fiske 2008, S. 252)

Die Feststellung solcher »Konsumenten-souveränität« (S.J. Schmidt/Spieß) in einer auch empirisch nachweisbaren Hinsicht stellt nun, also nach dem Zerfall des Zuschauermodells der »Fernseh-Kleinfamilie«, die TV-Macher vor nicht unerhebliche Herausforderungen. Dank der erweiterten Publikumsforschung merken die »Fernsehproduzenten [...], dass ihre Nachricht »nicht rüberkommt«, und sind in der Regel dann bemüht, die Unebenheiten in der Kommunikationskette zu glätten, um so die »Effektivität« ihrer Kommunikation zu gewährleisten« (Hall 2001, S. 117). Das gilt insbesondere dann, wenn die Sender vom Wohlwollen der Zuseher, d.h. von guten Quoten und den damit zusammenhängenden Werbeeinnahmen abhängig sind. So setzen vor allem die Privatsender weiterhin auf Unterhaltung, um jenes Werbeumfeld zu kreieren, das ihr Überleben sichert. Damit liegen sie beim Publikum zunächst richtig: 1995 kommt eine Erhebung zu dem Ergebnis, dass »die *Unterhaltungsfunktion* des Fernsehens mit einer größeren Publikumsakzeptanz rechnen kann als seine *Informationsfunktion*« (Spangenberg 1999, S. 62; Herv. i. O.). Mehr denn je also wünschen sich die Zuschauer, vor dem Bildschirm unterhalten zu werden, und setzen damit einen Trend, dem sich auch die öffentlich-rechtlichen Sender kaum entziehen können: Sie beginnen ihren Bildungsauftrag – *What does the audience need?* – flexibler zu interpretieren: *What does the audience want?* »Marktförmigkeit statt Vielfalt«, so analysiert es die TV-Forschung, »kennzeichnen so die Programmangebote der 90er Jahre« (Bleicher 2001, S. 510).

Doch muss dies kein Nachteil sein. Der Dichter Enzensberger jedenfalls rät zur Gelassenheit und hofft, dass ein auf diese Weise kommerzialisiertes TV seinen Auftrag dennoch erfüllen kann: Wer vor dem Bildschirm in Trance gerät, hat andere Aufputsch- oder Beruhigungspillen nicht nötig. Und nicht nur, so ließe sich des Autors Einwurf ergänzen, das: Die gerade zuletzt so erfolgreichen und vielfach preisgekrönten US-Fernsehserien wie *Mad Men*, *The Wire*, *Break-*

ing *Bad*, *Game of Thrones* oder *The Walking Dead* zeigen, dass auch weiterhin »alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind« (Enzensberger 1988).

Nichtsdestoweniger ist dem TV mit der »digitalen Plattform« zuletzt ein mächtiger Konkurrent erwachsen. Aus dem Internet abrufbare *Streaming*-Dienste etwa befördern die Konsumentensouveränität nochmals in herausragender Weise. Mehr denn je können die User sich unabhängig von Programmen und deren Abfolge bewegen, d.h. sich ihren *Flow* nach den eigenen Zeitplänen, Bedürfnissen und Wünschen sowie auch jenseits von Werbeunterbrechungen zusammenstellen. Flankiert wird diese Entwicklung durch Videoplattformen wie *YouTube*, welche die *one-to-many*-Sendestruktur des Fernsehens in eine des *many-to-many* verschieben: Nicht wenige Verantwortliche in den Sendern konzipieren ein Programm für ein trotz aller Zuschauerforschung weitgehend anonymes Publikum, sondern viele Nutzer senden für ebenso viele Nutzer. Sie laden alles – von der Berichterstattung aus aller Welt über sportliche Höchstleistungen z.B. mit dem Skate-/Snowboard bis zum Konzertmitschnitt; vom peinlichen Missgeschick beim Badeausflug über selbstproduzierte Comedy bis zur praxisnahen Bedienungsanleitung für das Haushaltsgerät inklusive Ernährungs-/Kochtipps; vom Gameplay über abgefilmte Naturphänomene bis zur psychologischen Lebensberatung – hoch und machen es so weithin sichtbar.

Zugleich steigt die Attraktivität und Qualität der Computerspiele stetig an: »Das ist«, kommentiert es der Sohn, »wie Fernsehen. Nur eben, dass ich es selber mache.« Diesem Interaktivitätspotential kann das TV trotz aller Abstim- und Mitmach-Events (Casting-Shows, Hitparaden etc.) bislang nichts entgegensetzen. Das Fernsehen, könnte man deshalb sagen, wandelt sich mehr und mehr zum Auslaufmodell bzw. erscheint von da aus als »bloßes Zwischenspiel in der Geschichte der Audivisionen« (Rusch/Schanze/Schweering 2007, S. 343).

›DIGITALE PLATTFORM‹ – VOM COMPUTER ZUM SOCIAL WEB (20. UND 21. JAHRHUNDERT)

Krieg der Rechner

1939 zieht ein Gruppe hervorragender Wissenschaftler in den Landsitz Bletchley Park nahe dem englischen Dorf Blechley ein. Im Regierungsauftrag sollen sie ein Rätsel lösen, das auch so heißt: ENIGMA (griech.: Rätsel). Das ist der Name einer Verschlüsselungsmaschine, die von der deutschen Wehrmacht und den Geheimdiensten zur Chiffrierung des Fernmelde- und Nachrichtenverkehrs genutzt wird. Aufgrund der besonderen Komplexität der ENIGMA-Technik gelten die Codes der Maschine als »unknackbar«.

Dabei machen diese »unknackbaren« Funksprüche beispielsweise der englischen Marine im Krieg gegen die deutschen U-Boote schwer zu schaffen. Gelingen es nun, die Funksprüche einerseits der U-Boote untereinander, andererseits von deren übergeordneter Befehlstelle in Paris (später Lorient) rechtzeitig zu dechiffrieren, könnte das kriegsentscheidende Bedeutung haben, da der Schiffsverkehr zur Versorgung Englands über den Atlantik besser geschützt und die deutschen Boote erfolgreicher gejagt werden könnten.

Dies zu realisieren, macht sich nun das englische Forscherteam in Bletchley Park ans Werk. Dabei kann es sich auf Ergebnisse einiger polnischer Mathematiker stützen, denen bereits eine Teilentzifferung der ENIGMA-Signale gelungen ist. Jedoch optimieren die Deutschen ihre Maschine, sodass die Aufgabe wieder unlösbar erscheint: Da die ENIGMA jetzt über »150738274937250 mögliche Arten [verfügt], Letternpaare elektronisch zu verschalten« (Kittler 1989, S. 197), sind übermenschliche Rechenkapazitäten gefragt, um die Codes rasch und endgültig zu entschlüsseln. Das gelingt schließlich mit einer Dechiffriermaschine, die der britische Mathematiker Alan M. Turing konzipiert, und die dessen Kollege in Bletchley Park, Gordon Welchman, noch einmal verbessert. Nun können die deutschen Funksprüche mitgehört und dechiffriert, d.h. die U-Boote effektiv bekämpft werden; der überlebenswichtige Nachschub an Versorgungsgütern nach Großbritannien – und damit der Brückenkopf der Alliierten zur Landung in der Normandie – ist gesichert. Wer aber ist dieser Turing und warum ist er Teil des Teams in Bletchley Park?

Turing, dessen Leben unter dem Titel *Imitation Game* verfilmt wurde, wird am 23. Juni 1912 in London geboren und beschäftigt sich schon als Jugendlicher mit der Lösung mathematischer Probleme. In seiner Abhandlung *On Computable Numbers* erinnert er 1936 eine Maschine, die ihn nicht nur in das englische Forscherteam führt, sondern auch als »Prototyp jedes denkbaren Computers« (ebd., S. 195) gilt: die *Turing-Maschine*. Der Medienwissenschaftler Kittler erläutert ihre Arbeitsweise kurz und bündig:

Sie bestand in Fortschreibung oder Reduktion der [...] Schreibmaschine schlicht und einfach aus einem Endlospapierband [...]. Auf diese »Papiermaschine« zur Datenspeicherung konnte ein Schreib/Lese/Löschkopf zur Datenverarbeitung die Binärzeichen 0 und 1 schreiben, während eine Transportvorrichtung zur Datenadressierung Zugriffe auf die Nachbarzeichen rechts und links ermöglicht. Turing aber bewies, dass diese schlechthin elementare Maschine, weil sie [...] endlich viele Schaltzustände einnimmt, nicht nur jedem Mathematiker ebenbürtig ist, sondern alle [...] entscheidbaren Probleme der Mathematik löst [...]. Die Turingmaschine in ihrer Universalität schloss also alle Entwicklungen zur Speicherung, Indizierung und Bearbeitung sowohl alphabetischer wie numerischer Daten ab. (Kittler 1993, S. 185f.)

Persönlich hat dem Mathematiker und Pionier der ›digitalen Plattform‹ diese bahnbrechende Entdeckung nicht genutzt: Nachdem seine gleichgeschlechtliche Beziehung bekannt wird, wird er – Homosexualität ist zu dieser Zeit strafbar – angeklagt und in der Folge seiner Verurteilung hormonell behandelt. Turing verfällt darüber in Depressionen und stirbt am 7. Juni 1954 durch Suizid. Zugleich ist die Bedeutung seines Nachlasses kaum zu überschätzen: In der nach ihm benannten Maschine liefert Turing das theoretische Modell, das bis heute die prinzipielle Funktionsweise des Computers beschreibt.

Doch ist, wir wissen es inzwischen nur zu gut, niemals nur eine Erfindung, Entdeckung oder Idee Auslöser für richtungsweisende Medieninnovationen. Und so ist Turing ein Bewunderer von Charles Babbage, dessen Entwurf zu einer *Analytical Engine* (1844) zwar nie realisiert wird, heute jedoch zum ›Urgestein‹ der ›digitalen Plattform‹ zu zählen ist. Ada Lovelace, Mathematikerin und enge Freundin Babbages (sowie Tochter des englischen Dichters Lord Byron) erkennt das Potential der *Analytical Engine*, übersetzt deren Beschreibung und erarbeitet in ihren Notizen und Kommentaren dazu für diese Maschine ein erstes Programm.

Zur selben Zeit wie Turing beschäftigt sich auch der deutsche Ingenieur Konrad Zuse mit der Verwendung des digitalen Prinzips für Berechnungen und baut 1941 mit der Z 3 einen Apparat, der als ein erster – allerdings noch elektromechanisch arbeitender – funktionstüchtiger Computer bezeichnet werden kann. Er wird für die Luftwaffenforschung eingesetzt. Sein Vorgängermodell, die Z 1, hatte Zuse der Wehrmacht zuvor vergeblich zur Verbesserung der Leistungen der ENIGMA angeboten.

In den USA arbeiten die Spezialisten ebenfalls fieberhaft an der Herstellung hochleistungsfähiger Rechner und nehmen 1946 mit dem ENIAC (*Electronic Numerical Integrator And Computer*) den ersten vollelektronischen Universalrechner in Betrieb. Er ist zur Berechnung von Feuertabellen für die Artillerie geplant, dient dann aber, da der II. Weltkrieg beendet ist, der Entwicklung der Wasserstoffbombe. Ebenfalls 1946 publiziert der in Budapest geborene und seit 1933 in Amerika lebende Mathematiker John von Neumann einen Report, in dem er, angeregt durch die Arbeitsgruppe um den ENIAC, die ›Von-Neumann-Architektur‹ vorstellt. Sie enthält die bis heute gültige Aufteilung des Computers in die Komponenten Ein- und Ausgabewerk, Speicher, Rechen- und Steuerwerk. Dabei werden die Daten sowie die Befehle zu deren Verarbeitung (Programm) zusammen im Arbeitsspeicher aufbewahrt und sind dort durch Binärzahlen repräsentiert.

Aus unserer Sicht erweist diese skizzenhafte und in ihrer tatsächlichen Komplexität reduzierte Auflistung nun zweierlei: Zum einen wird deutlich, wie weit bereits der II. Weltkrieg ein ›Krieg der Rechner‹ bzw. Computer war. Krieg in diesem Sinne ist jetzt mehr denn je ein Ringen um eine technologische Überlegenheit, die sich nicht allein aus der Waffentechnik (schnellere Flugzeuge, grö-

ßere Schlachtschiffe, bessere Feuerwaffen etc.) ergibt. Zum anderen zeigt schon dieser kurze Blick in die Anfangsgeschichte des Computers, dass es sich dabei – wie bei den anderen bislang vorgestellten Medien auch – kaum um einen linearen Fortschritt handelt, in dem ein Abschnitt konsequent dem anderen folgt. An Stelle dessen kommt es zu Parallelentwicklungen oder Überlappungen, wie etwa Turings und Zuses Innovationen zeigen. Mithin taucht auch der Computer aus einem internationalen Geflecht der Ideen auf, dessen Struktur eher einem wuchernden und sich verzweigenden Wurzelgestrüpp als jener klaren Linie gleicht, die man nachträglich vielleicht konstruieren kann oder möchte. Das berücksichtigend, wären nun die Jahre kurz vor bis zum Ende des II. Weltkriegs als die Zeit anzunehmen, in welcher der Computer reale Gestalt annimmt. Diese ist jedoch noch ziemlich monströs – der ENIAC beispielsweise wiegt 27 Tonnen, erstreckt sich u-förmig über die Fläche von 10 x 17 Metern und wird von mehreren Programmiererinnen – den ›ENIAC-Girls‹ – bedient. Sie stellen die Verbindung der einzelnen Komponenten über Stecker her und die Operationen auf Drehschaltern ein. Bis zum handlichen Format heutiger Notebooks oder gar Smartphones ist es also noch ein weiter Weg.

»Mathematische Theorie der Kommunikation«

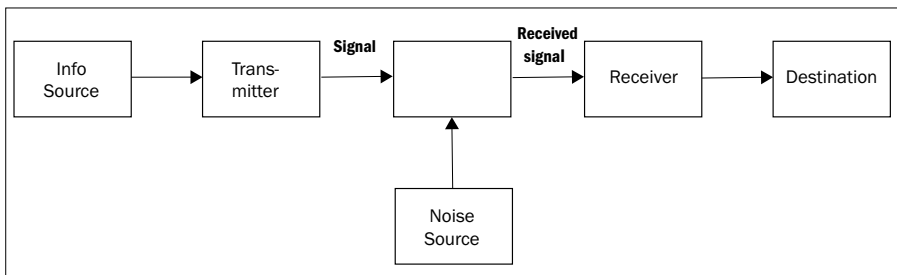
Mit der ›digitalen Plattform‹ wird die Mathematik zu einer Sprache, mit der auch nicht-mathematische Gegenstände repräsentiert sowie Informationen gespeichert, prozessiert und bearbeitet werden können – Computer können als universale Maschinen beschrieben werden, da sie prinzipiell alles darstellen oder durchführen können, was sich mathematisch-algorithmisch umsetzen lässt: »Zunächst einmal heißt Computertechnologie, mit dem Digitalprinzip schlechthin Ernst zu machen« (Kittler 2011, S. 293). Wie aber könnte eine derart organisierte Sprache kommunizieren? Ein Vorschlag dazu lautet wie folgt:

Der Sender könnte [...] Nachrichten so verschlüsseln, dass »Null« das Signal für die erste und »Eins« das Signal für die zweite Nachricht ist, oder so, dass ein geschlossener Kreis (Strom fließt) das Signal für die erste ist und ein offener Kreis (kein Strom fließt) das Signal für die zweite. So können die beiden Stellungen, offen und geschlossen, eines einfachen Relais den beiden Nachrichten entsprechen. [...] Null und Eins können symbolisch benutzt werden, je eine von zwei Wahlen darzustellen, so dass das »binary digit« oder »bit« direkt verbunden ist mit der Situation der Binärwahl, die genau eine Informationseinheit darstellt. (Shannon/Weaver 1976, S. 18f.)

Dies schreibt der Mathematiker Warren Weaver 1949 in seinem Vorwort zu einem Buch des Kollegen Claude E. Shannon, der dort seine »mathematische Theorie der Kommunikation« vorstellt. Die Frage, der Shannon nachgeht und die Weaver hier aufgreift, ist, wie ein Sender Daten möglichst unbeschadet über

einen elektrischen Kanal an einen Empfänger verschicken kann. Als Antwort erscheint hier das *binary digit* (*bit*; der Begriff stammt, darauf weist Weaver hin, von John W. Turkey), mit dessen Hilfe Datenschübe in diskrete Zeichen (0/1) zerlegt werden können. Derart verschlüsselt, sind sie besser transportabel bzw. besser vor Störungen bei der Übertragung geschützt. Am anderen Ende des Kanals muss dieser Code dann allerdings wieder entschlüsselt werden. Weaver: »Deshalb sagt man im allgemeinen, dass es die Aufgabe des Senders ist, die Nachricht zu *codieren*, und die Aufgabe des Empfängers, sie zu *decodieren*« (ebd., S. 27; Herv. i. O.).

Daraus leiten Shannon/Weaver nun ein Modell ab, das Kommunikation rein funktional denkt, d.h. nicht mit Bedeutung gleichsetzt: »Tatsächlich können zwei Nachrichten, von denen eine von besonderer Bedeutung ist, während die andere bloßen Unsinn darstellt, in dem von uns gebrauchten Sinn genau die gleiche Menge an Informationen enthalten« (ebd., S. 18). Es geht den Autoren also allein darum, die Bedingungen und Steuerungsvorgänge zu definieren, mit denen eine erfolgreiche Übermittlung von Datenmengen wahrscheinlich wird. Innerhalb der mathematischen Theorie der Kommunikation sieht das so aus:



Quelle: Shannon/Weaver 1976, S. 16

Die Nachrichtenquelle (*Info Source*) wählt aus einer Menge verfügbarer Nachrichten die zu übertragenden Daten aus. Der Sender (*Transmitter*) übersetzt/codiert diese Nachricht in ein Signal (*Signal*), das durch den Kanal – der immer auch eine Störungsquelle (*Noise Source*) ist – zum Empfänger (*Receiver*) weitergeleitet wird. Dort wird das Signal empfangen und wieder »in eine Nachricht zurückverwandelt« (ebd., S. 17), d.h. decodiert sowie an das Nachrichtenziel (*Destination*) übergeben. Funktioniert dieser Ablauf, ist die Botschaft angekommen. Oder mit Weaver: »Ohne jeden Fehler durch Störungen oder andere Ursachen würden die empfangenen Signale genau den gesendeten Nachrichtenzeichen entsprechen« (ebd., S. 29). Das ist, so denkt man, alles ganz simpel, oder?

Tatsächlich ist einer der Vorzüge dieses Modells dessen »fast aufregend einfache Beschreibung« (ebd., S. 33) der Kommunikation als Datenübertra-

gung. Doch wie in Weavers Worten schon anklingt, sind er und Shannon nicht so naiv, es dabei zu belassen. Vielmehr rechnen sie mit Problemen, die diesen Vorgang begleiten und behindern können. Denn »während des Übertragungsprozesses werden leider meistens dem Signal bestimmte Dinge hinzugefügt, die von der Nachrichtenquelle nicht beabsichtigt waren« (ebd., S. 17), nämlich Verzerrungen, Rauschen oder andere Unwägbarkeiten. Somit ist der Kanal als, definiert Weaver, »Fähigkeit, das zu übertragen, was eine Quelle an Information erzeugt« (ebd., S. 26) ebenso ein Störfaktor; das Rauschen oder die Verzerrungen erweitern das Signal, sodass die Unsicherheit steigt. Daraus folgt: »Unsicherheit, die [...] durch den Einfluss von Störungen entsteht, ist unerwünschte Unsicherheit« (ebd., S. 29). Zugleich ist »tatsächlich der Sender am besten, der die Nachricht in einer solchen Weise codiert, dass das Signal eben jene optimalen statistischen Eigenschaften besitzt, die dem verwendeten Kanal am besten entsprechen« (ebd., S. 28). Es kommt also darauf an, die Codierung oder Codes so einzurichten, dass auch ein verrauschter Kanal den Übertragungsprozess nicht entscheidend beeinträchtigt: »Die bahnbrechende Leistung von Shannons Theorie war der Nachweis, dass durch hinreichend redundante Codes eine fehlerfreie Nachrichtenübertragung in einem beliebig gestörten Kanal möglich ist« (Koubek 2014, S. 84).

In diesem Sinne bezieht sich Shannons *Informationstheorie* insbesondere auf die Entwicklungen der elektronischen Nachrichtenverbreitung durch das Telefon, den Funk oder das Fernsehen. Weaver weitet sie in seinem Vorwort jedoch ins Allgemeine, also z.B. auf die menschliche Kommunikation aus: »Bei der gesprochen Sprache ist die Nachrichtenquelle das Gehirn, der Sender sind die Stimmbänder, die den sich ändernden Schalldruck (das Signal) erzeugen, der durch die Luft (den Kanal) übertragen wird« (ebd., S. 16).

Solche Verallgemeinerung hat der Rezeption des Shannon/Weaver-Modells jenseits der Nachrichtentechnik nicht unbedingt genutzt. Der Medientheoretiker Walter Ong etwa kritisiert das Modell:

Mein Geist ist eine Schachtel. Ich entnehme ihr eine Informationseinheit, kodiere diese Einheit [...] und stecke sie in das eine Ende der Röhre (des Mediums, das zwischen zwei Dingen vermittelt). Von einem Ende der Röhre gelangt die Information zum anderen Ende, wo sie irgend jemand entschlüsselt [...] und sie in seinen oder ihren schachtelförmigen Behälter legt, den man Geist nennt. Dieses Modell hat offensichtlich etwas mit menschlicher Kommunikation zu tun, jedoch sehr wenig, wenn man genau hinschaut« (Ong 1987, S. 173).

Dabei zeigt schon der leicht spöttische Stil dieser Paraphrase, in welche Richtung die Kritik zielt: Die Anwendung des Shannon/Weaver-Modells auf menschliche Kommunikation unterschätzt deren Komplexität nicht nur, sondern verkürzt sie auf unzulässige Weise. Denn einerseits, kann man mit Ong

sagen, ist der menschliche Geist mehr als eine Schachtel, aus der etwas entnommen, sprachlich codiert und dann auf die Reise durch einen Kanal geschickt wird. Andererseits wird der Austausch unter Menschen von einer vielfältigen Mimik und Gestik sowie Emotionen begleitet. Das fällt bei Maschinen aus. Vor allem aber, stellt Ong fest, ist »[m]enschliche Kommunikation [...] niemals einseitig. Sie verlangt nicht nur stets eine Antwort, auch ihre Form und ihr Inhalt sind durch die antizipierte Antwort geprägt« (ebd., S. 174). Solche *Vorgängigkeit* einer Antwort des Anderen entgeht der mathematischen Grundlegung der Kommunikation und macht sie zur Beschreibung des menschlichen Sprachhandelns nur eingeschränkt brauchbar. Auch hier fällt es leicht, Ong zuzustimmen. Doch ist, wäre dazu fairerweise und gegen Ong festzuhalten, letzteres von Shannons Informationstheorie auch gar nicht beabsichtigt. Für sie im Vordergrund steht die nachrichtentechnische Verarbeitung/Übermittlung »diskrete[r] Zeichen« in einem möglichst »störungsfreien Kanal« (Shannon/Weaver 1976, S. 27). Darauf zielt die Informationstheorie hin und exakt daraus leitet sich ihr Wert und Verdienst, d.h. ihr unbestreitbarer Einfluss auf die Nachrichtentechnik und Informatik ab.

»Wir sind die Roboter« – Künstliche Intelligenz (KI)

In seinen Tagebüchern nennt Zuse die Z 1 ein »mechanisches Gehirn«. Eine weitere, bis in die Umgangssprache vorgedrungene und heute allerdings kaum mehr gebräuchliche Metapher bezeichnet den Computer als »Elektronengehirn«. Dazu schreibt der Medienwissenschaftler McLuhan Mitte der 1960er Jahre: »Heute stellen uns Elektronengehirne die Möglichkeit in Aussicht, jede beliebige Chiffre oder Sprache in jede andere Chiffre oder Sprache sofort zu übertragen. Kurz, das Elektronengehirn verheißt uns über die Technik das Pfingstwunder weltweiter Verständigung und Einheit« (McLuhan 1994, S. 127). In dieser Hinsicht ist Intelligenz – McLuhan spricht auch von einer »Ausweitung des Bewußtseinsvorganges selbst« (ebd.) – nicht länger ein Privileg der Menschen. Mehr noch: Vermittels des Elektronengehirns könnte womöglich gelingen, was der menschlichen Intelligenz bisher nicht gelungen bzw. allein der göttlichen Allwissenheit vorbehalten ist, nämlich das »Pfingstwunder« eines grenzenlosen Kommunikationsnetzes zu stiften. Dazu ist es, wir wissen es, vorerst nicht gekommen. Auch das Internet als bislang letzte Gestalt des Elektronengehirns (»kollektive Intelligenz«) ist kein *grenzenloses* Kommunikationsnetz und hat auch nicht zu globaler »Verständigung und Einheit« geführt. Zugleich ist dieses Netz in seiner Intelligenz durchaus beschränkt, d.h. von göttlicher Weisheit weit entfernt. Erstaunlich ist es z.B. als riesiges Archiv sowie Ort des Umschlags von Informationen, das/der allerdings keineswegs *alle* Nachrichten, Berichte oder Daten zugänglich macht.

Doch ist der Gedanke der Erschaffung einer künstlichen Intelligenz, die, wenn schon nicht der göttlichen, so doch der menschlichen gleichkäme, eine alte Menschheitsphantasie. Im 18. Jahrhundert etwa

tanzen, flöten und trommeln [androide Automaten] durch die europäische Kulturgeschichte. An den Höfen und in den Salons werden diese Produkte höchster Ingenieurskunst bewundert, Literaten verwerten sie als zeitgenössische Figurationen des künstlichen Menschen. Flankiert werden die Androiden von einer unüberschaubaren Heerschar subhumaner Automaten, zwitschernder Vögel, trabender Pferdchen, turnender Affen etc. Das Publikum will sich an immer neuen mechanischen Attraktionen delectieren. (Venus 2001, S. 260)

So geben sich die Erbauer der Androiden viel Mühe, den Maschinen möglichst »echtes« Leben einzuhauchen: Der Automat einer musizierenden Dame beispielsweise spielt »fünf Melodien auf einem Cembalo. Dabei bewegt sie ihre Augen und ihren Kopf. Das Gesicht mit den beweglichen Glasaugen, die Hände und die Beine [...] bestehen aus naturalistisch modelliertem, bemaltem Holz« (ebd., S. 262). Demnach können Maschinen nicht nur wie Menschen aussehen. Sie handeln auch so, indem sie kulturelle Leistungen (Cembalospiel) vollbringen. Doch wenn dem so ist, d.h. Maschinen eine gewisse Ähnlichkeit mit Menschen aufweisen können, drängt sich dann nicht auch der umgekehrte Gedanke – der Mensch sei womöglich eine Maschine – auf?

Der Arzt Julien Offray de La Mettrie stellt sich 1748 diese Frage und beantwortet sie klar mit »Ja« bzw. verfolgt in dem unter dem Titel *L'Homme machine* veröffentlichten Text ein radikales Programm: »Behaupten wir also dreist, dass der Mensch eine Maschine ist« – nicht Seele noch Geist hausen in der menschlichen Hülle, sondern Technik und Materie, woraus sich dann alles Weitere erklärt (vgl. ebd., S. 253; Zitat ebd.). Dabei geht es jetzt nicht darum, La Mettries These in ihrer Komplexität auszubuchstabieren, sondern darum, darauf hinzuweisen, dass die Unterschiede zwischen Mensch und Maschine tatsächlich fließend gedacht werden (können), und dass dies keine Erfindung erst des Zeitalters des Elektronengehirns ist. Nichtsdestoweniger gewinnt die Frage nach der Differenz zwischen »Maschinen-Menschen« und »Mensch-Maschinen« gerade dann nochmals an Relevanz, wenn es gelungen ist, Maschinen mit einer gewissen Intelligenz auszustatten: »Das Medienzeitalter macht [...] unentscheidbar, wer Mensch und wer Maschine [...] ist« (Kittler 1986, S. 219).

Einen Vorschlag, hier Orientierung zu schaffen (oder vielleicht, je nach Standpunkt, die Unsicherheit noch zu steigern) macht nun wiederum Turing. Er erarbeitet einen Test, der klären soll, ob Maschinen intelligent sein können. Dieser *Turing-Test* ist so aufgebaut: Eine Versuchsperson sitzt in einem Raum und kommuniziert über den Computer mit zwei Partnern in jeweils verschiedenen Nebenräumen. Einer dieser Partner ist ein Computer, der andere ein

Mensch. Die Versuchsperson hat nun die Aufgabe, in der Kommunikation herauszufinden, wer was ist – Mensch oder Maschine. Zugleich versuchen beide Partner, die Person von ihrem jeweiligen Denkvermögen zu überzeugen bzw. ist der Computer darauf programmiert, dies zu tun. Kann nun die Versuchsperson nach eingehender Interaktion nicht zweifelsfrei sagen, wer von den Gesprächspartnern die Maschine ist, hat diese den Test bestanden und wäre als intelligent zu bezeichnen. Was hier recht einfach daherkommt, hat einen tieferen Sinn, den man kurz vielleicht so fassen könnte: Falls es möglich ist, exakt zu bezeichnen, worin der Unterschied zwischen Mensch und Maschine (also auch das Merkmal der menschlichen Intelligenz) besteht, könnte dieser Unterschied wiederum algorithmisch umgesetzt, d.h. eine derartige Maschine gebaut werden.

Als ein Versuch, Turings experimentellen Entwurf zu überprüfen, kann nun ein Programm beschrieben werden, das der in Berlin geborene, später in die USA emigrierte, Informatiker Joseph Weizenbaum 1966 entwickelt. Er nennt dieses Programm ELIZA nach einer Figur aus George Bernard Shaws Bühnenstück *Pygmalion*. Diesem liegt eine antike Sage zugrunde, in welcher der Bildhauer Pygmalion eine Statue erschafft, die einer lebendigen Frau so ähnlich ist, dass sich der Künstler in sie verliebt. Weizenbaums Programm ist nun so aufgebaut, dass es in der Interaktion einen Psychologen simuliert, der auf die Eingaben seiner Klienten zwar nicht mit direkten Rat- oder Vorschlägen reagiert, jedoch durch Gegenfragen oder Aufforderungen, im Gespräch zu bleiben, Präsenz und Zugewandtheit signalisiert. Darin arbeitet das Programm auf der Grundlage eines Thesaurus, der sowohl Begriffe erkennt und miteinander verknüpft als auch mit verschiedenen Phrasen gefüttert ist. Beide Möglichkeiten werden im ›Gespräch‹ kombiniert. Ein Dialog mit ELIZA könnte, das ist auf der Seite www.med-ai.com im Selbstversuch leicht herauszufinden, somit folgendermaßen ablaufen:

Klient: Mir geht es nicht gut.

ELIZA: Tut mir leid. Was können wir dagegen tun?

Klient: Ich bin immer so traurig.

ELIZA: Können Sie mir sagen, was Ihren Zustand verschlechtert hat?

Klient: Das kann ich leider nicht.

ELIZA: Okay.

Klient: Und nun? Was tun wir jetzt?

ELIZA: Was glauben Sie denn?

usw.

Man sieht schon, dass ELIZAs künstliche Intelligenz schnell an ihre Grenzen stößt bzw. einen Turing-Test nicht bestehen würde. Vielleicht vermögen die Anfangssätze noch zu überzeugen. Doch dann durchschaut man das Spiel

des Ausweichens und Wiederansetzens. Dennoch sind die Testpersonen, die mit ELIZA kommunizieren, fasziniert und geben immer mehr von sich preis. Weizenbaum ist darüber ebenso erstaunt wie schockiert und wird fortan zum Kritiker eines naiven Glaubens an die Fähigkeiten künstlicher Intelligenz:

Ohne Frage hat die Einführung des Computers in unsere bereits hochtechnisierte Gesellschaft, wie ich zu zeigen versuche, lediglich die früheren Zwänge verstärkt und erweitert, die den Menschen zu einer immer rationalistischeren Auffassung seiner Gesellschaft und zu einem immer mechanistischeren Bild von sich selbst getrieben haben. (Weizenbaum 1978, S. 25)

In dieser Hinsicht ist der Ausbau der Technik zu immer intelligenteren Maschinen nicht spurlos an der Menschheit vorübergegangen. Nicht die Maschinen passen sich den Menschen, sondern umgekehrt passen diese sich jenen an. Zugleich beginnen die Menschen, ihr Selbstbild sowie ihre Vorstellung von Welt und Gesellschaft danach auszurichten bzw. schlimmer noch: Es scheint so, dass die Menschen der Entwicklung nur hinterherlaufen können – während sie sich noch an den neuesten Stand der Technik gewöhnen oder sich mit ihm auseinandersetzen, ist der nächste Schritt bereits erfolgt: »Der Sinn der Maschine«, fasst es 1954 der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan für die Zuhörer seines Seminars in Worte,

ist dabei, sich völlig zu verändern, für sie alle, ob sie schon einmal ein Büchlein über Kybernetik aufgeschlagen haben oder nicht. Sie sind im Rückstand, es ist immer das Gleiche. [...] Es ist eine Mutation der Maschine im Gange, die all jene hinter sich lässt, die noch bei der Kritik des alten Mechanismus sind. (Lacan 1991, S. 45)

Oder anders – 40 Jahre später – formuliert: »Ohne Referenz auf den oder die Menschen haben Kommunikationstechniken einander überholt, bis schließlich eine künstliche Intelligenz zur Interzeption möglicher Intelligenzen im Weltraum schreitet« (Kittler 1993, S. 188). Bewegt sich die Menschheit im Banne der künstlichen Intelligenz also auf eine Endzeit zu, in der sie sich im Gefolge ihrer Schöpfungen selbst abschafft? Und wie sähe eine solche Apokalypse aus? Wird diese sich eher leise und schleichend vollziehen, d.h. den Menschen allmählich gegen seine Maschinen austauschen? Etwa so:

Unsere interaktiven Automaten, unsere Simulationsautomaten fragen nicht mehr nach dieser Differenz. Mensch und Maschine sind hier [...] indifferent geworden, keiner ist mehr der andere für den anderen. Der Computer hat keinen anderen. [...] Denker, für die es keinen anderen mehr gibt und die daher mit seltsamen Fähigkeiten ausgestattet sind. Darin liegt die Stärke der integrierten Schaltkreise (auch was die Gedankenübertragung betrifft). Das macht die Kraft der Abstraktion aus. Die Maschinen laufen

schneller, weil sie von jeder Andersheit abgekoppelt sind. Und die Netze schließen sie wie eine riesige Nabelschnur zwischen einer Intelligenz und einer Zwillingsintelligenz zusammen. In dieser Homöostase des Gleichen mit dem Gleichen ist die Andersheit von der Maschine geschluckt worden. (Baudrillard 1992, S. 145)

Der französische Philosoph Jean Baudrillard denkt hier über eine Welt nach, in welcher der immergleiche Regelkreislauf intelligenter Maschinen jeglicher »Andersheit« entbehrt – weil die Maschinen den anderen als »Anderen [...], der mir erlaubt, mich nicht endlos zu wiederholen« (ebd., S. 200), nicht nur ignorieren, sondern ihn gar nicht erst brauchen, können sie sich auf ideale Weise vereinen. In der Folge prägt sich ein Universum der Schaltkreise und »Simulationsautomaten« aus, das die Menschen allmählich verschluckt bzw. sie im Trugbild omnipräsenter Simulation festhält. Konkreter (weniger philosophisch) lässt sich das auch so beschreiben: »Unter den Bedingungen modernster Computertechnologie gerieten Nachrichten zu Befehlen [...], Personen zu Adressen [...] und Güter zu Daten, die virtuell per Mausklick in Echtzeit über die Infobahnen getauscht werden« (Maresch/Werber 1999, S. 14f.).

Oder wird dem Aussterben der Menschheit ein Krieg zwischen Menschen und Automaten vorausgehen, in dem die Menschen um ihr (Über-)Leben kämpfen? Dies ist immer wieder ein Thema auch der Literatur, die versucht, sich eine derart entfesselte Epoche kurz vor dem Zusammenbruch unserer Welt vorzustellen. Eine dieser Passagen findet sich in Hermann Hesses Roman *Der Steppenwolf*: Harry Haller, der eigenbrötlerische Held des Textes, gerät in ein »magisches Theater«, das ihm allerlei Visionen vorgaukelt. Eine davon ist diese:

Da riss es mich in eine laute und aufgeregte Welt. Auf der Straße jagten Automobile, zum Teil gepanzerte, und machten Jagd auf die Fußgänger, überfuhren sie zu Brei, drückten sie an den Mauern der Häuser zuschanden. Ich begriff sofort: es war der Kampf zwischen Menschen und Maschinen, lang vorbereitet, lang erwartet, lang gefürchtet, nun endlich zum Ausbruch gekommen. Überall lagen Tote und Zerfetzte herum, überall auch zerschmissene, verbogene, halbverbrannte Automobile, über dem wüsten Durcheinander kreisten Flugzeuge, und auch auf sie wurde von vielen Dächern und Fenstern aus mit Büchsen und Maschinengewehren geschossen. [...] Drunten in der brennenden Stadt fingen die Glocken an zu läuten, aufgeregte und angstvoll. Wir machten uns an den Abstieg. [...]. Aber da gab das Gestänge nach, und wir stürzten beide ins Leere... (Hesse 2001, S. 169ff.)

Dabei kommt uns der schon 1927 publizierte Text wohl auch deshalb so aktuell vor, weil er in seiner actionhaltigen Darstellung an neuere filmische Bearbeitungen des Themas etwa in *Terminator* oder *Matrix* erinnert. Hier wie da ist das Szenario das gleiche: Die Maschinen gehorchen den Menschen nicht nur nicht

mehr, sie beginnen ihre Schöpfer, wenn sie sie nicht töten, zu versklaven. Somit erscheinen die Automaten – gleichgültig, ob sie sich langsam, quasi im Rahmen einer Evolution, gegen den Menschen behaupten oder ihn zum letzten Gefecht fordern – nun als selbstständige Akteure, deren künstliche Intelligenz sich zum Überlegenheitsfaktor entwickelt hat; indem sie die Maschinen aus ihrem Objektstatus erlöst, emanzipiert sie sie zu Subjekten. In der Folge stört die menschliche *wetware* die Schaltkreise künstlicher Intelligenz und diese setzt dazu an, sich davon zu befreien. Das ist das Phantasma eines Endes der Geschichte, das zugleich eines der Menschheit ist. Darin artikuliert sich die Sorge oder auch Angst vor einem Sieg der KI-Geister, die, obwohl sie durch die Menschen in die Welt kamen, nun nicht mehr loszuwerden sind; ähnlich dem Zauberlehrling in Goethes gleichnamiger Ballade warten die Erbauer verzweifelt auf den Meister, der dem Spuk ein Ende setzt bzw. ihn in seine Schranken weist.

Vielleicht aber könnte der »Siegeszug der künstlichen Intelligenz« – so lautet der Untertitel eines Buchs des Professors für Robotik Hans Moravec (Moravec 1999) – auch ganz anders aussehen:

[W]ir werden unsere neuen Roboterkinder gern haben, denn sie werden angenehmer sein als Menschen. Man muß ja nicht all die negativen menschlichen Eigenschaften, die es seit der Steinzeit gibt, in diese Maschinen einbauen. [...] Diese Dinge kann man einfach weglassen – genauso wie den Wesenszug der Menschen, daß sie ihr Leben auf Kosten anderer sichern wollen. Ein Roboter hat das alles nicht. Er ist ein reines Geschöpf unserer Kultur und sein Erfolg hängt davon ab, wie diese Kultur sich weiterentwickelt. Er wird sich also sehr viel besser eingliedern als viele Menschen das tun. (Ebd., S. 136)

Damit schlägt das Horrorszenario in sein Gegenteil um. Die künstliche Intelligenz, hier in Gestalt der Roboter, wird nicht mehr als angsteinflößend gedacht, weil sie – effizienter, widerstandsfähiger und rationaler als jede menschliche – die Menschheit eines Tages überflüssig machen wird. Folgen wir Moravec, können wir die Roboter vielmehr als unsere Kinder betrachten, die nichts anderes im Sinn haben, als ihren Eltern möglichst keinen Ärger zu machen: Als Geschöpfe der menschlichen Kultur denken die Automaten keineswegs daran, ihre Lebensgrundlage zu zerstören. Eher sind sie an deren Weiterentwicklung interessiert. Ergo werden die Roboter sich um eine solche bemühen und ihre Dienste auch dann noch anbieten und verrichten, wenn ihr Leben auf dem Spiel steht. Denn den menschlichen Egoismus, vor allem das eigene Fortkommen und Dasein zu sichern, kennen die Roboter nicht. Dieser humane »Wesenszug« wurde bei der Programmierung einfach »weg[ge]lassen« wie andere »negativ[e] menschlich[e] Eigenschaften« auch.

So gesehen, sind die Automaten auch hier die besseren Menschen, wenn sie sich in die Gesellschaft erfolgreicher »eingliedern«. Wiederum also überträgt die künstliche Intelligenz ihr humanes Vorbild. Doch bleibt diese auf ihre

Schöpfer bezogen, da ihr Gefahrenpotential »wegoperiert« wurde, d.h. die Roboter reinen Herzens sind. So kommen sie erst gar nicht auf die Idee, es ihren Erzeugern gleichzutun und bleiben der folgsame Nachwuchs, auf den die Eltern stolz sein können.

Im Unterschied zur apokalyptischen Sicht auf die Potentiale der KI erscheint nun der Mensch als Unsicherheitsfaktor seiner Kultur. Die Roboter sind friedlich und wollen nur helfen. Die Menschen aber sind egoistisch, allein auf ihren Vorteil bedacht und darin aggressiv. An der künstlichen Intelligenz, so können wir Moravec lesen, wird es also nicht liegen, wenn die menschliche Welt untergeht. Vielmehr trägt diese ihren Zusammenbruch seit der Steinzeit in sich selbst. Doch ist auch diesem Szenario eine apokalyptische Perspektive inhärent. Denn was wäre, um noch einmal Moravcs Bild zu bemühen, wenn die intelligenten Kinder ihren streitlustigen Eltern einfach zuschauen, bis diese sich in ihrem Zwist gegenseitig beseitigen? Anderes bliebe dem auf Frieden und Eintracht programmierten Nachwuchs ja auch nicht übrig. Käme nun dieser Tag, hätte der »Siegeszug der künstlichen Intelligenz« dennoch ein vollkommenes Ende gefunden und die Roboter erreicht, was in ihnen als besseren bzw. »reine[n]« Geschöpfen unserer Kultur immer schon angelegt war.

Damit gleichen sich beide Hinsichten auf die künstliche Intelligenz in ihrer Struktur. Denn sie gehen jeweils von einer Entwicklung aus, innerhalb derer sich die künstliche Intelligenz – Elektronengehirn oder Roboter – zum selbstständigen Akteur wandelt. Von da aus kann dann gefragt werden, ob die Folgen dieser Tendenz für die Menschen negativ oder positiv besetzt sind: Wird die künstliche Intelligenz ihre Schöpfer verdrängen? Ihnen sogar den Krieg erklären? Oder wird sie das Leben ihrer Erbauer auf eine so angenehme Weise bereichern, wie es die zwar menschlichen, vor allem aber egozentrischen Artgenossen niemals könnten? Wird sie darin womöglich ebenfalls Sieger im Wettbewerb zwischen Menschen und Maschinen bleiben? Alle diesbezüglichen Mutmaßungen oder Antworten sind Science-Fiction.

Als Symptome eines Diskurses jedoch zeigen die Debatten um das Wohl und Wehe der künstlichen Intelligenz eine tiefe Verunsicherung über deren Auftauchen an, die über das eigentliche Problem – wie können/wollen wir mit solchen Automaten leben? – hinausgeht. Zuletzt nämlich betreffen diese Fragen die Menschheit selbst. Denn wenn es eine künstliche Intelligenz gibt oder geben sollte, was unterscheidet sie dann von der menschlichen? Oder zugespitzter formuliert: *Was genau ist menschliche Intelligenz? Was ist der Mensch, wenn er sich durch seine Intelligenz definiert?* In diesem Sinne lässt sich das Nachdenken über die künstliche Intelligenz mit der KI-Forscherin und Psychologin Sherry Turkle auch so resümieren:

Als die KI noch in den Kinderschuhen steckte, verkündeten viele ihrer Anhänger in selbstgefälligem Ton, die menschliche Intelligenz habe eine maschinenähnliche Natur

und es dauere nicht mehr lange, bis sie sich auf Computern nachbilden ließe. Obgleich diese Arroganz oder Versteiegenheit bei einigen Anstoß erregte, wirkten die Provokationen doch in vielerlei Hinsicht befruchtend. Die akademische Kultur des Spezialistentums hatte die Philosophie in die Seminarräume verbannt, doch schon die ersten ›Denkmaschinen‹ brachten die Philosophie ins Alltagsleben. (Turkle 1998, S. 241)

Behalten wir diesen Alltag im Blick, bleibt jetzt festzuhalten, dass wir dort jederzeit mit Akteuren konfrontiert sind, die, obwohl sie Maschinen sind, unser Leben durchmessen. Wir pflegen z.B. unsere sozialen Kontakte sowie unsere Bankkonten per Smartphone und kontrollieren dabei zugleich die Fitness. Wir suchen unsere Partner online und besuchen ›Dr. Googles‹ Sprechstunde. In den Operationssälen und Fabrikhallen warten Roboter darauf, in unsere Körper oder unsere Arbeit einzugreifen, die dadurch immer weniger wird. Die Sehenswürdigkeiten der Welt treten mit uns in Dialog, wenn wir, vor ihnen stehend, deren Daten aus dem Netz abrufen:

Heutzutage ist die Welt mit Hochgeschwindigkeit dabei, intelligent zu werden, und viele vernetzte Einrichtungen [...] eignen sich eben die Art der Artikulation, Urteilsfähigkeit, Reaktionsgeschwindigkeit und Ereignishaftigkeit des menschlichen Alltags an, die wir wesentlich mit privatem Bewusstsein und Intelligenz verbinden. (De Kerckhove 1996, S. 141)

Wie wichtig diese künstliche Intelligenz ist, merken wir meist erst dann, wenn sie (etwa das Smartphone) aus irgendwelchen Gründen ausfällt. Jetzt ist die Nervosität groß und wir fühlen uns abgeschnitten, unvollständig, beschränkt. Bemerkenswert ist dabei, dass sich aus diesen Überlegungen noch eine dritte denkbare Form des Verhältnisses des Menschen zur KI ergibt, die der Mathematiker und Psychologe J.C.R. (›Lick‹) Licklider 1960 noch eher unaufgeregt als »Man-Computer Symbiosis« (Licklider 2003, S. 74) beschreibt. Rund dreißig Jahre später sieht es der kanadische Kultur- und Medienwissenschaftler Arthur Kroker schon dramatischer: »In der virtuellen Realität verdampft das Fleisch zur Virtualität, wenn die Körper (des 20. Jahrhunderts) mit kybernetischen Nervensystemen (des 21. Jahrhunderts) aufgerüstet werden, um sich mit hohem Tempo entlang der elektronischen Grenzen zu bewegen« (Kroker 1995, S. 343).

Hier dient die Technik nicht mehr nur der Ausweitung der Menschen, sondern diese rüsten sich mit ihr auf, d.h. sie nutzen sie als Organ, welches den Einstieg in das Universum elektronischer Datenverarbeitung erst ermöglicht. Darin, sagt Kroker, »verdampft« das menschliche Fleisch als überwiegend wasserhaltige *wetware* zum »Cyber-Körper« (ebd., S. 346), der Mensch und Maschine miteinander verschmilzt. So ist das »Mediennetz« keine Prothese der Menschen mehr, sondern umgekehrt wird »der Körper zur Prothese des Mediennetzes« (ebd., S. 345). Ein solches Mischwesen aus sowohl organischen als

auch maschinellen Teilen wird Cyborg (aus: *cybernetic organism*) genannt und hat seine wohl populärste Verkörperung in der Figur des Darth Vader aus der *Star Wars*-Filmreihe gefunden: Nach der Verstümmelung durch seinen Lehrmeister und Freund Obi-Wan Kenobi kann der ehemalige Jedi-Ritter Anakin Skywalker nur als Maschinen-Mensch überleben.

Bei Kroker nun meint die Aufrüstung des Menschen zum Cyborg eine Existenz, in welcher »der vernetzte Körper [...] wie ein elektronischer Nomade durch die zirkulierenden Ströme der Medienwelt« reist (ebd., S. 344) – sind die Nutzer erst in die Datenströme eingetaucht, entwickelt sich ihr biologischer Organismus zu jenem Cyber-Körper fort, der sich »über den elektronischen Spiegel des Internets verteilt« (ebd.). Zugleich werden die Datenreisenden im Netz von körperlichen Gegebenheiten oder Gebrechen weitgehend unabhängig. Sie lassen diese *wetware* einfach hinter sich: »On the Internet, nobody knows you're a dog«. Wir wissen meist nicht, gibt uns die Unterzeile dieses berühmten Cartoons zu bedenken, wer oder was sich hinter den Cyber-Körpern verbirgt, die uns im WWW begegnen: Frau oder Mann? Alt oder jung? Schön oder hässlich? Vielleicht ein Hund?

Doch lässt sich diese Sichtweise ebenso anders gewichten bzw. macht wiederum auf ein Problem aufmerksam, das uns in die Welt jenseits der elektronischen Datenverarbeitung zurückführt. So jedenfalls argumentiert Donna J. Haraway, wenn sie aus der Wirklichkeit der Cyber-Körper gerade das Rätsel des realen Körpers auftauchen sieht. Denn auch der Körper des Cyborgs ist »freilich *nicht* körperlos. Vielmehr befragt er in der spezifischen Form seiner Verkörperung, erzeugt mittels und in den Apparaten der *technoscience*, genau das Rätsel dieser Materie« (Haraway 1998, S. 42; Herv. i. O.). Wenn es also mithilfe der *technoscience* gelungen ist, den Menschen zum Cyborg aufzurüsten, müssen in Hinsicht auf diesen »verwirrenden Körper« (ebd.) die Fragen auch an den biologischen Organismus neu gestellt werden: Inwiefern beeinflusst er z.B. in seiner Geschlechtszugehörigkeit unser Leben, unsere Kultur? Und wie wirkt diese Kultur auf ihn zurück, wie denkt/konstruiert sie den Körper eben in seiner Geschlechtszugehörigkeit? Sind nicht schon diese Konstruktionen, insofern sie sich per Mausklick oder Tastatur ändern lassen, gleichfalls als künstlich/virtuell zu bezeichnen? Leben wir deshalb und vielleicht schon immer in einer virtuellen Welt, d.h. in einer Gesellschaft, welche die Trennungslinien zwischen den Geschlechtern willkürlich zieht? Diese Fragen hat zuletzt vor allem die Gender-/Queertheorie vermehrt diskutiert (vgl. dazu ausführlich die Seiten 255-264 des vorliegenden Buches). Marie-Luise Angerer fasst die Debatten in Anlehnung an Haraway kurz zusammen:

[D]as Wegfallen von Grenzen traditioneller Kommunikationsformen löst nicht nur paranoide Ängste aus, sondern bietet auch andere Formen von Identitätserprobungen und -erweiterungen an, die in gender crossing und Cybersex ihre gegenwärtig populären

(Spiel-)Formen gefunden haben. [...] Cyborgs verweisen auf eine prekäre Kondition. Sie insistieren auf einer »Virtualität von Realität«, auf der fragilen Trennlinie zwischen Natur und Kultur, auf der instabilen/unscharfen Trennung von männlich und weiblich. Das heißt, Cyborgs stehen weniger für ein Verschwinden des Humanen oder seines Aufgehens im Maschinellen, sondern sie betonen die fließenden Grenzen. (Angerer 2000, S. 46f.)

Abbildung 4: *On the Internet, nobody knows you're a dog*



Am Ende der Auseinandersetzungen um das Verhältnis des Menschen zu und mit einer künstlichen Intelligenz steht somit die Einsicht, dass Menschen weder das Opfer noch die Sklaven ihrer Maschinen sein müssen. Vielmehr leben jene mit diesen in einer direkten Koexistenz, in der beide sich wechselseitig durchdringen und beeinflussen sowie sich gegenseitig formen, hemmen und erweitern. Man kann diese Existenz als die eines Cyborgs bezeichnen. Doch sollte darüber nicht vergessen werden, dass gerade dies mehr Fragen als Antworten aufwirft: Der »Cyborg«, bringt Angerer es auf den Punkt, »thematisiert die Frage nach potentiell anderen Subjekten und damit neuen Subjektivitäten und Identitätsformationen« (ebd., S. 48).

Eine solche Aussicht erscheint nun komplexer und bietet mehr Herausforderungen als jene Phantasien, die entweder ein Ende der Menschheit durch übermächtige Maschinen befürchten oder von einer perfekten Roboterwelt träumen. Zudem, darauf insistiert der Schriftsteller Dietmar Dath in seiner Streitschrift *Maschinenwinter*, drängen sich jenseits der Theoriedebatten um »Kybernetik und KI-Forschung«, über den »kybernetisch[en] Organismus oder Cyborg« (Dath 2008, S. 65, 67) ganz handfeste Probleme auf:

Wer heute in einem reichen Land älter als fünfzig Jahre ist und trotzdem noch das zweifelhafte Glück genießt, als Lohnabhängiger im Produktionsprozess zu stehen, hat höchstwahrscheinlich mit Maschinen zu tun. Wird er oder sie entlassen und hat es versäumt, sich kontinuierlich fortzubilden, braucht so ein Mensch seine Arbeitskraft auf dem Markt gar nicht mehr anzubieten. (Ebd., S. 50)

Nicht zuletzt sind es die Roboter/Computer in den Fabrikhallen und an den Arbeitsplätzen, die, da sie dort vordringen, Arbeitslosigkeit erzeugen: Roboter sind auf lange Sicht billiger und arbeiten sowieso effektiver als Menschen. Sie brauchen keine oder nur wenige Pausen bzw. sind mit einer gelegentlichen Wartung zufrieden. Die aber kann ein Mensch für viele Maschinen leisten. So heißt es. Mithin, das hatten schon Horkheimer und Adorno gesehen, wird eine solche Automatisierung von deren Profiteuren als selbsttätiger Prozess ausgeflaggt, in dem der Fortschritt sich unaufhaltsam Bahn bricht, also weder gebremst werden kann noch darf. Aber, schreibt Dath,

[w]er hat uns so erfolgreich eingeredet, dass diese Technik überhaupt selbsttätig sei? Wer hat die Steuerung gestohlen [...], warum hat das entlassene Menschenwesen über Fünzig solche Angst vor den Apparaten, die ihm dienen sollen, wieso darf es nicht davon ausgehen, dass seine Stimme gehört wird? Wer verwehrt ihm den Zugang zur demokratischen Planung, und mit welchen Gründen? (Ebd., S. 54)

Das sind die Fragen, meint der Autor, von denen weitere Überlegungen über die Beziehung der Menschen zu den Maschinen jenseits von Angst oder Euphorie auszugehen hätten: »Wir leben, wie wir leben, nur, weil es Maschinen gibt, aber wir leben gleichzeitig so, als könnten wir dem, was sie tun, keine Richtung geben« (ebd.).

Der Computer als Kommunikationsmedium oder: vom »Leben im Netz«

Das Internet ist ein Verbund verschiedener Computernetzwerke, in dem sich jeder Rechner mit anderen Computern verbinden kann. Dadurch wird ein Datenaustausch (bzw. Kommunikation) zwischen diesen Rechnern (bzw. deren Usern) möglich; in dieser Struktur der Vernetzung erweist sich der Computer als Kommunikationsmedium, insofern er über seine datenverarbeitende Funktion hinaus- in ein Geflecht des Austauschs und der Nachrichten hineinwächst. Licklider spricht daher vom »Computer as a Communication Device« und ergänzt: »In a few years, men will be able to communicate more effectively through a machine than face to face« (Licklider 1990, S. 21).

Dabei ist dieses Kommunikationsgeflecht heute ein fast schon selbstverständlicher Begleiter unseres Alltags. Wir nennen es »Netz« und surfen für die Arbeit, aus Spaß oder sonstigen Gründen im Internet. Problemlos möglich wird dies jedoch erst mit dem *World Wide Web* (WWW), das Tim Berners-Lee und Robert Cailliau am europäischen Kernforschungszentrum in der Schweiz (CERN) entwickeln. Das ursprüngliche Ziel dabei ist, Forschungsergebnisse rasch und unkompliziert mit Kollegen zu teilen, d.h. wissenschaftliche Texte miteinander zu verflechten: »The World-Wide Web was developed to be a pool

of human knowledge, which would allow collaborators in remote sites to share their ideas and all aspects of a common project.« So beschreiben Berners-Lee und Cailliau ihre Innovation (Berners-Lee u.a. 2003, S. 792), die 1993 auch öffentlich zugänglich gemacht wird. Dabei besteht

die Besonderheit dieses Dienstes [...] zum einen in der grafischen Oberfläche der Browser sowie in der Einbindung von Texten, Tönen und Bildern, zum anderen wurde die bisher schwer zu verstehende Navigation zwischen den einzelnen Hosts, Computern etc. im Netz mit Hilfe von Hyperlinks auch für Laien verständlich und bedienbar. Alle bis heute noch gültigen [...] Komponenten – nämlich Uniform Resource Locator (URL) zur Bildung der Adressen, Hypertext Transfer Protocol (HTTP) für die Übertragung des Hypertexts sowie die Hypertext Markup Language (HTML) [...] als Sprache der Webdokumente – waren bereits im ersten Browser enthalten. (Kind 2002, S. 155)

Das WWW also erlaubt erst das Klicken von Website zu Website, mit dem wir uns schnell und einfach im Netz bewegen, wenn wir die angezeigten Links aufrufen. Wie aber kam es zu dieser Umwälzung, die, obgleich sie weite Teile des Globus noch gar nicht erreicht hat, aus unserer Lebenswelt nicht mehr wegzudenken ist?

Als Vorgänger des Internets gilt das ARPANET (*Advanced Research Projects Agency Network*), dass 1969 vom US-amerikanischen Verteidigungsministerium eingerichtet wird, um verschiedene Forschungseinrichtungen und Universitäten zu vernetzen. Dieses dezentrale Computernetzwerk verbindet zunächst die University of California in Los Angeles, das Stanford Research Institute, die University of California in Santa Barbara sowie die University of Utah in Salt Lake City. 1973 kommt mit dem University College London eine erste nicht-amerikanische Universität hinzu. So sollen die knappen Rechenkapazitäten der Hochschulen durch den Datenaustausch, der über Telefonleitungen hergestellt wird, besser genutzt sowie die Daten selbst besser geschützt werden. 1990 wird das ARPANET stillgelegt bzw. Teile des Netzes gehen in neu geschaffenen Internet auf. Bis dahin aber sind noch weitere Innovationen im Bereich der Computertechnik nötig.

In deren Zentrum steht der Mikroprozessor, der die Integration aller Teile eines Universalrechners auf einem einzigen Chip erlaubt und damit zur Grundlage des *Personal Computer* wird. In dieser Hinsicht beschäftigen sich zur Mitte der 1970er Jahre u.a. die Studierenden Paul Allen, Bill Gates, Steve Jobs und Stephan Wozniak mit der Möglichkeit, um einen Mikroprozessor als *central processing unit* (CPU) herum einen Universalrechner zu konstruieren. Dazu gründen sie zwei Firmen: 1975 wird *Microsoft* von Allen und Gates, 1976 *Apple* von Jobs und Wozniak aus der Taufe gehoben. Während sich Microsoft in der Folge auf die Herstellung von Software konzentrieren wird, behält Apple ebenso die Hardware im Blick. Der erste erfolgreiche Personal Computer ist

dann der Apple II, den Jobs ab 1977 vermarktet. Doch bringt erst 1982 der Commodore C64 den Durchbruch auf diesem Feld. Vor allem als Spielcomputer angepriesen, findet er bis 1993 ca. 2 Millionen Käufer. Noch heute gilt er als Kultobjekt. 1983 folgt ihm der IBM Personal Computer XT, der nicht nur die Bezeichnung PC selbst einführt, sondern auch massenhaft verkauft sowie nachgebaut (>geklont<) wird. Spätestens mit dem Macintosh 128 (der Name ist von der Apfelsorte MacIntosh abgeleitet), den Apple im Januar 1984 vorstellt, spaltet sich die Computerwelt in ein PC- und ein Apple-Universum, die sich bis heute in Konkurrenz verbunden sind. Wie schon sein Vorgängermodell, der Apple Lisa, ist auch der Macintosh mit einer Maus ausgestattet, die sich jetzt – zugleich mit dem >Finder< als Vorbild aller späteren Benutzeroberflächen – flächendeckend durchsetzt. Erste leistungsfähige Notebooks oder Laptops (>Schoßrechner<) erreichen den Markt Mitte der 1980er Jahre. 1989 beginnt die deutsche Telekom mit dem Aufbau des ISDN-Netzes.

Darin stellt diese Bewegung hin zu immer besseren, billigeren und intuitiv zu bedienenden PCs die Voraussetzung für jenes Computernetzwerk dar, das sich nach der Freigabe des WWW geradezu sprunghaft entfaltet: Es »entstanden«, resümiert es Jens Schröter, »rasch Browser wie *Mosaic* und dann *Netscape Navigator* und später noch *Microsofts Internet Explorer*. Durch diese Software wurde der Umgang mit Datennetzen vereinfacht. Eine rasche Expansion setzte ein« (Schröter 2004, S. 99; Herv. i. O.). Diese hält bis in die Gegenwart an: Laut einer Online-Studie von ARD und ZDF (ard-zdf-onlinestudie.de) lag die Zahl der Internetnutzer in Deutschland 1997 noch bei 4,1 Millionen. 2006 sind es schon 38,5 Millionen, 2013 über 54 Millionen Nutzer. Dabei hat dieser Trend im sogenannten *Web 2.0* bzw. den *Social Media*-Plattformen, d.h. Netzwerken, in denen die Nutzer zugleich als Produzenten und Konsumenten – >Prosumers< (Toffler) oder >Prosumenten< – auftreten, seinen vorläufigen Höhepunkt gefunden. Doch kündigen sich bereits weitere Entwicklungen an, die sich mit den Begriffen *Ambient Media*, *Ambient Intelligence*, *Ambient Entertainment* oder >Internet der Dinge< fassen lassen. Hier bezeichnen die zuletzt genannten Medieninnovationen Erscheinungsformen, in denen medial gestaltete Umwelten in Arbeits-, Wohn- oder anderen Räumen aus den traditionellen Subjekt/Objekt Zuordnungen ausbrechen: Sie wachsen in Netzwerke hinein, mit denen sie sowohl untereinander als auch mit ihren Nutzern in Interaktion treten. So macht beispielsweise der Stuhl den Sitzenden auf dessen ungünstige Sitzhaltung aufmerksam, der Bildschirm im Supermarkt weist exakt dann auf ein Sonderangebot hin, wenn Käufer sich dem Regal nähern, der Teppich im Seniorenheim schlägt Alarm, wenn jemand auf ihm zu Fall kommt etc. Und mehr noch: »[D]as World Wide Web«, so prognostiziert es der Computerspezialist und Unternehmer Ray Kurzweil in einem Interview mit der FAZ, wird so aussehen:

Eine Website zu besuchen wird dann bedeuten, in ein virtuelles Umfeld einzutauchen. Sie und ich könnten uns in einem Raum wie diesem treffen oder in einem Café auf dem Champs-Élysées sitzen oder gemeinsam einen Spaziergang durch ein Tierreservat in Mozambique unternehmen. Zumindest für visuelle und auditive Interaktionen, wie wir sie im Augenblick pflegen, wird die Illusion perfekt sein. (Kurzweil 2002, S. 343).

Auch das ist noch Zukunftsmusik. Vorerst geht man – vorsichtiger – davon aus, dass sich »das Internet [...] im weiteren Verlauf zum weltweiten Dominanzmedium« (Kind 2002, S. 156) ausweiten wird. Doch steht das Netz in der Diskussion. Denn für die einen ist es die Einlösung aller möglichen Utopien, für andere ein Hort etwa des Verbrechens, der Spionage oder Pornografie. Wie genau aber wird das »Leben im Netz« (Turkle) skizziert, theoretisiert, kommentiert oder auch kritisiert? Welche Ideen, Hoffnungen oder Befürchtungen werden dort vorgebracht?

In diesem Sinne setzen die Diskussionen auch hier frühzeitig ein, d.h. noch bevor z.B. der ENIAC der Öffentlichkeit vorgestellt ist: Schon ein Jahr zuvor (1945) publiziert Vannevar Bush, Professor für Elektrotechnik und Chefkoordinator verschiedener amerikanischer Forschungsprogramme während des II. Weltkriegs, einen Text unter dem Titel »As We May Think«. Darin entwirft er den »memex« (Bush 2003, S. 45) als *memory extender*, d.h. eine fiktive Wissensmaschine, die er auf einem Tisch anordnet. Bushs Ausgangspunkt dazu ist sein Gedanke, dass sich das Wissensmanagement an der natürlichen Ordnung des menschlichen Denkens zu orientieren hätte. Traditionell nämlich, so der Autor, werden Daten primär alphabetisch oder numerisch verortet und müssen folglich auch ebenso durchsucht werden. Das entspricht jedoch nicht der Arbeitsweise des menschlichen Geistes: »The human mind«, schreibt Bush, »operates by association. With one item in its grasp, it snaps instantly to the next that is suggested by the association of thoughts, in accordance with some intricate web of trails carried by the cells of the brain« (ebd., S. 44). Das Denken oder Gedächtnis arbeitet nicht linear, sondern assoziativ. Darin folgt es verschlungenen Pfaden, die es eher unstet nutzt; kaum hat es sich einem Gegenstand zugewendet, springt es auch schon zum nächsten. Solche Flexibilität bildet die übliche Anordnung des Wissens etwa in Bibliotheken – »systems of indexing« (ebd., S. 44) – nicht ab. Hier soll der Memex als Apparat zur Datensicherung/-vernetzung Abhilfe schaffen: »A memex is a device in which an individual stores all his books, records, and communications, and which is mechanized so that it may be consulted with exceeding speed and flexibility« (ebd., S. 45). Um dies zu erreichen, favorisiert Bush den Mikrofilm: »Most of the memex contents are purchased on microfilm« (ebd.). Diese Filme können nun individuell markiert und darin auch Querverbindungen zwischen den einzelnen Materialien angelegt werden – eine ebenso verzweigte wie offene Textur des Wissens entsteht: »Wholly new forms of encyclopedias will appear,

ready made with a mesh of associative trails running through them, ready to be dropped into the memex and there amplified« (ebd., S. 46).

In dieser Hinsicht »kopiert« der Memex als mechanisches Laufwerk zur Datenverarbeitung jene Flexibilität und außerordentliche Geschwindigkeit, die dem Gedankenverlauf sowie der Erinnerung eigen ist. Er kann daher als deren »enlarged intimate supplement« (ebd., S. 45) bezeichnet werden. Daran knüpft Bush nun nicht nur wissenschaftliche Hoffnungen: »The applications of science [...] have enabled him [den Menschen] to throw masses of people against one another with cruel weapons. They may yet allow him truly to encompass the great record and to grow in the wisdom of race experience« (ebd., S. 47). Man mag diese Erwartung einer besseren Welt, d.h. den Glauben an eine Menschheit, die ihre Waffen beiseite legt, um fortan an Weisheit zuzulegen, vielleicht naiv oder, da sie aus der Feder eines Autors stammt, der am Bau der Atombombe beteiligt ist, sogar zynisch finden. Nichtsdestoweniger hat Bushs vielfach nachgedruckter Text Schule gemacht, da sich »alle für die weitere Entwicklung des Hypertextes, der Datennetze und der Personalcomputer relevanten Informatiker an zentralen Stellen auf Bush beziehen« (Schröter 2004, S. 30).

Einer dieser Leser ist Theodor H. Nelson. Er studiert zunächst Philosophie und Soziologie, um sich dann Bushs Ideen zuzuwenden, die er eigenständig weiterdenkt. Basis dieser Überlegungen ist Nelsons Konzept des Hypertextes, das er 1965 in einem Tagungsbeitrag unter direkter Bezugnahme auf »As We May Think« vorstellt:

Let me introduce the word »hypertext« to mean a body of written or pictorial material [...]. It may contain summaries, or maps of its contents and their interrelations; it may contain annotations, additions and footnotes from scholars who have examined it. Let me suggest that such an object and system, properly designed and administered, could have great potential for education, increasing the student's range of choices, his sense of freedom, his motivation and his intellectual grasp. Such a system could grow indefinitely, gradually including more and more of the world's written knowledge. However its internal file structure would have to be built to accept growth, change and complex informational arrangements [...]. (Nelson 2003, S. 144)

In diesem Sinne ist der Hypertext die Auflösung einer linearen Logik und Struktur in einem netzartigen System schriftlicher und bildlicher Informationen. Als solches enthält dieses Gespinnst nicht nur die Texte oder Bilder selbst, sondern ebenso diesbezügliche Fußnoten, Annotationen, Karten, sonstige Hinzufügungen aller Art sowie auch wiederum deren Bearbeitungen. Damit erweist sich ein Hypertext als unendlich ausbaufähig/offen bzw. ist bereits in seiner Struktur auf ein permanentes, gleichzeitig aber auch bewegliches Wachstum hin angelegt. Denn seine Nutzer folgen keiner hierarchisch-starren Struktur, sondern

haben die Chance, frei im Hypertext zu navigieren (oder ihn auch zu ergänzen), d.h. sich ihren Weg selbst zu suchen. Einen solchen Hypertext zu realisieren, startet Nelson sein bislang in seiner Gesamtheit gescheitertes Datenbankprojekt XANADU. Jedoch finden sich weite Teile der von Nelson angedachten Struktur im WWW wieder. Zugleich verweist auch Nelson mit seinen Überlegungen auf eine bessere Zukunft, die er vor allem im Bereich des Lernens und der Lehre sieht. Ein gut aufgestellter und entsprechend verwalteter Hypertext kann, meint er, Studierenden helfen, ihre intellektuelle Auffassungsgabe selbstständiger und mithin motivierter zu schulen und zu nutzen.

Mit der schnellen Popularisierung des Internets steigt nun das Interesse daran, dessen Nutzer oder Bewohner besser kennenzulernen. Sherry Turkle, Psychologin und Soziologin am renommierten Massachusetts Institute of Technology (MIT), unternimmt es daher, das »Leben im Netz« (Turkle 1998) empirisch zu untersuchen. Dabei fragt sie danach, wie und auf welche Weise »Identität in der Kultur der Simulation geformt wird« bzw. dort die »Erfahrungen im Internet eine herausragende Rolle« (ebd., S. 10) spielen. Dazu beobachtet sie Multi-User Dungeons (MUDs), also textbasierte Online-Rollenspiele, deren Struktur die Autorin so einführt: »MUDs versetzen den Anwender in virtuelle Räume, in denen man navigieren, kommunizieren und konstruieren kann. In ein MUD gelangt man durch einen Befehl, der den eigenen Computer mit dem Computer verknüpft, in dem das MUD-Programm residiert« (ebd., S. 12). In der Folge, so Turkle, ergeben sich für die Spieler vielfältige Möglichkeiten: »MUDs sind Welten anonymen sozialer Interaktion, in denen man eine Rolle spielen kann, die dem »wahren Selbst« so nah oder so fern ist, wie man es möchte« (ebd., S. 13). Mithin erlauben es solche Plattformen »eine Identität zu erzeugen, die so fließend und mannigfaltig ist, dass es fraglich wird, ob man hier überhaupt noch von Identität sprechen kann« (ebd., S. 14): Das Subjekt legt die Beschränkungen seiner realen Existenz ab und erprobt neue oder andere Selbste, d.h. es nutzt die MUDs »als Labors für Experimente mit der eigenen Identität« (ebd.). Darin gewinnt es eine gewisse »Freiheit« (ebd.), unterliegt aber zugleich diversen »Verlockungen« (ebd., S. 38). Deren Faszinationen lassen sich nun, argumentiert die Psychologin, nur analysieren, wenn »wir das Klischee der Sucht aufgeben« (ebd., S. 42), also Vorurteile abbauen, um uns den Sachen selbst zuzuwenden: »Wir müssen die Dynamik der virtuellen Erfahrung verstehen, um einerseits ihr Gefahrenpotential abzuschätzen und sie andererseits optimal zu nutzen« (ebd., S. 438).

In dieser Hinsicht besteht die »Verführungskraft« der »Computermedien« (ebd.) für Turkle in der Möglichkeit, in der Netzwelt mehrere Facetten einer Persönlichkeit zu realisieren, d.h. aus den Konventionen des *Real Life* (Geschlecht, sozialer Status etc.) auszubrechen. Darin »empfinden« die User »ihr Leben als »zyklisches Pendeln« zwischen der realen Welt [...] und einer Reihe virtueller Welten« (ebd., S. 15). Das mag, stellt die Autorin fest, zunächst die

Gefahr einer Identitätskrise heraufbeschwören. Doch liegt hier gleichfalls die Chance zu einer »Selbsterkenntnis« (ebd., S. 439), die nicht versäumt werden darf. Denn als Netzvagabunden können die Subjekte die »Vision einer multiplen, aber integrierten Identität [...] verwirklichen, deren Flexibilität, Elastizität und Genussfähigkeit aus dem freien Zugang zu unseren vielen Selbsten herührt« (ebd., S. 437f.). Diese Erfahrungen gilt es dann »für unsere persönliche Weiterentwicklung fruchtbar zu machen« (ebd., S. 439): Die »Bewohner der MUDs sind unsere Pioniere« (ebd., S. 437).

Wie die zuvor gelesenen Beiträge steht auch Turkles viel später erschienene Studie ihrem Gegenstand kaum reserviert gegenüber. Das Netz erscheint hier als fast schon psychoanalytisches Mittel, da es den Nutzern Zugang zu jenen Strebungen ihres Ichs gewährt, die im wirklichen Leben verdrängt oder verschüttet wurden. Dabei mag diese Sicht nicht zuletzt den, wie die Psychologin sagt, »französischen Lektionen« (ebd., S. 18) einer »postmodernen« Theorie des »dezentrierten Selbst« (ebd., S. 19) geschuldet sein, welche die Untersuchung anleiten und als deren Einlösung Turkle die Mediendynamik des Internets begreift (vgl. etwa ebd., S. 22, 439). Das kann man heute – ebenfalls mit Bezug auf die »französischen Lektionen« – anders und kritischer sehen (vgl. Tuschling 2009). Doch macht der Text darüber hinaus Beobachtungen, welche die Internetdebatten auch aktuell noch befruchten können: Nicht nämlich vereinsamen die einzelnen Nutzer, obwohl sie allein vor den heimischen Bildschirmen und in den eigenen vier Wänden sitzen. Vielmehr tauchen sie, wie die Autorin im Anschluss an McLuhan hervorhebt, in »neue Stammesgemeinschaften« (ebd., S. 286) ein, die sie zugleich aufbauen helfen: »Wir korrespondieren über elektronische Post miteinander, und wir liefern Beiträge zu [...] Mailing Lists; wir schließen uns Interessengruppen an, deren Mitglieder über die ganze Welt verstreut sind« (ebd.). In diesem Sinne wäre das auch gegenwärtig noch (vor allem in der populären Diskussion) gerne bemühte Bild der vornehmlich kontaktarmen, unsozialen Internet-Nerds zu Gunsten der Annahme eines vitalen und vielfältigen Sozialen zu revidieren – wer online unterwegs ist oder spielt, sitzt vielleicht allein zu Hause, ist aber keineswegs einsam.

Einen anderen Zugang zur Mediendynamik des Internets skizziert der Medienwissenschaftler Jay David Bolter:

Der Computer ist eine Technologie der symbolischen Repräsentation und der Kommunikation, kurz – eine Technologie des Schreibens. [...] Heute eröffnet das Internet neue Formen der Publikation: es befreit das elektronische Schreiben aus dem individuellen Computer und verbreitet es über ein die gesamte entwickelte Welt umspannendes Netzwerk aus Maschinen. [...] Eine neue Ökonomie des Schreibens, ein neues Zusammenspiel von technischen Geräten und den Weisen, mit ihnen umzugehen, beginnt sich auszubreiten. (Bolter 1997, S. 37)

Demnach und trotz der, wie Bolter einräumt, Zunahme »multimedialer Elemente« (ebd., S. 49) im Netz, bleibt dieses vor allem ein *Writing Space*, d.h. ein Raum der Texte und der Schrift. Den Grund dafür sieht der Autor im Hypertext als der spezifischen Form des Schreibens im Netz. Dieser, »seine Links, markieren eine Reihe möglicher Lektüren. Jede dieser Lektüren wird realisiert durch eine Interaktion zwischen dem Leser und der verlinkten Struktur. Hypertexte verändern sich, indem sie auf die Bedürfnisse jedes einzelnen Lesers [...] reagieren« (ebd., S. 43).

Analog zu Nelsons Konzept erscheint der Hypertext hier als offene und bewegliche, stets veränderbare sowie sich verändernde Textur, die keinen Anfang und kein Ende, kein Zentrum mehr kennt und anerkennt. Indem sich dieser Hypertext nun immer mehr ausbreitet, geraten »vorangegangene Konventionen« (ebd., S. 46) unter Druck. Bolter schreibt:

Nehmen wir zum Beispiel das Copyright. Obwohl Verleger und andere Unternehmen hartnäckig versuchen, sich das Copyright über elektronisches Material zu sichern, können sie doch nur schwer die Internet-Anwender dazu bringen, solche Versuche ernst zu nehmen. Anwender verletzen das Copyright, indem sie lässig Zeitungsartikel in Newsgroups einpflegen oder Bilder aus Magazinen und Videos einscannen und ins Netz speisen. Sie betrachten das Internet als ein neues Medium, auf welches alte Regeln sich nicht mehr anwenden lassen. (Ebd., S. 48).

Aus der Perspektive des elektronischen Schreibens ist das Urheberrecht vor allem ein Überbleibsel der »Gutenberg-Galaxis«. Dort schützte es das geistige Eigentum z.B. eines Dichters, da dieses in dessen Namen deutlich von anderen Schriften unterschieden werden konnte. So war der Raum des Schreibens weitgehend klar und übersichtlich, aber auch starr organisiert. »Demgegenüber«, wirft Bolter ein, »erkennt das elektronische Schreiben im Internet die beziehungsreiche Verflechtung von Texten an« (ebd., S. 49). An die Stelle einer Ordnung im Rahmen der Autorschaft tritt somit das Prinzip der Verlinkung von Texten, das sich nicht länger an Namen und dazugehörigen Werken, wohl aber an Möglichkeiten einer innovativen »Verflechtung« von Texten orientiert: »Die Produkte selbst sind wichtiger als ihre Autoren, und diese Produkte stellen Resultate einer hochgradig kooperativen Organisation dar« (ebd., S. 50). Darin wandelt sich das Bewusstsein der User, da »die Individuen [...] [beginnen], sich selber als hypertextuell zu empfinden« (ebd., S. 51): Im und durch das Netz geschult, verlieren sie die Scheu vor den Regeln der Buchkultur bzw. passen diese ohne Gewissensbisse den Usancen der Netzwelt an. Das mag man begrüßen oder bedauern. Nichtsdestoweniger ist es, gibt Bolter zu bedenken, schlichtweg eine Tatsache, dass sich im Internet »der Zusammenbruch der Kontrolle des Autors auf vielfache Weise anschaulich bestätigt« (ebd., S. 48).

Somit, schließt der französische Philosoph und Hypermedia-Forscher Pierre Lévy an diesen Befund an, beginnt nun auch die »Unterscheidung zwischen Autor und Leser, Produzent und Zuschauer, Schöpfer und Interpret« (Lévy 1997, S. 128) im Netz zu verschwimmen. Im Internet ist der Sprung zur Autorschaft denkbar klein geworden. Jede und jeder kann, jedenfalls prinzipiell, heute einen Blog veröffentlichen, sich mit einer Homepage ein Denkmal setzen oder sich in Foren und anderen Plattformen öffentlich artikulieren. Zudem kann »[j]ede Darstellung gesampelt, gemixt, wiederverwendet werden« (ebd.). Beide Dynamiken, hält Lévy weiter fest, führen nun zur »Pragmatik einer emergierenden Kreativität und Kommunikation [...] nomadisch verteilter Informationen in einem gigantischen entterritorialiserten semiotischen Raum«, d.h. sie setzen sich gegen jene Aufteilung durch, die sich zuvor und zuletzt um »das Mikroterritorium, das einem Autor zugesprochen wird« (beide Zitate ebd.) versammelte. Anders gesagt: Das riesige Archiv des Internets unterstützt die Kategorien des eindeutigen Ursprungs, der linearen Organisation und Lektüre, der abgegrenzten oder abgrenzbaren Territorien sowie des exklusiven Wissens nicht. So begünstigt es, meint Lévy, die Entstehung und das Wachsen einer »kollektiven Intelligenz« (ebd., S. 124), die sich nicht länger auf einen elitären Bildungs- und Wissenskanon (etwa der »großen« Werke oder »genialen« Autoren/Künstler) beruft, da sie sich aus ihm verabschiedet hat. Darin beginnt dieser Prozess »bei den Entwicklern von Maschinen und Netzen und [endet] beim Empfänger [...], wobei jeder im Gegenzug die Aktion des anderen beeinflusst« (ebd., S. 128). Solche Wechselseitigkeit der Handlungen ist somit die Triebfeder, die das Netz einerseits antreibt, sowie es andererseits von den »Herrschaftssysteme[n]« (ebd., S. 126) der Buchkultur scheidet: Anstatt uns ein bestimmtes Wissen aufzudrängen, bindet uns die kollektive Intelligenz »in einen schöpferischen Zyklus ein, in ein lebendiges Milieu, dessen Co-Autoren wir immer schon sind« (ebd., S. 129f.).

Im Internet bewegen sich die Nutzer als Konsumenten *und* Produzenten (Prosumer). Womit sie sich also beschäftigen, verändern sie zugleich bzw. bauen es aus. Da es auf diese Weise »kein ›Publikum‹ im eigentlichen Sinne« mehr gibt, sind alle Beteiligten eingeladen, wechselseitig »mit anderen Modalitäten der Kommunikation und Gestaltung zu experimentieren« (ebd.), d.h. sich zur kollektiven Intelligenz zu vereinen. Diese Gedanken Lévy (wie überhaupt die ganze Diskussion um Autorschaft im Internet) sind nicht eigentlich neu. Sie wurden beispielsweise um 1900 schon einmal von Benjamin geäußert, der, allerdings in Hinsicht auf die Medienlandschaft seiner Zeit, von einem Umwälzungsprozess spricht, in dem sich der Autor zum »Produzenten« wandelt: Angesichts einer Mediendynamik, in der potentiell alle – etwa als Leserbriefschreiber in der Massenpresse oder Interviewpartner in einer Radiosendung – Zugang zur Produktion und damit zur Autorschaft haben, lässt sich die Behauptung einer Sonderbegabung des Autors nicht länger aufrechterhalten

sowie auch die Unterscheidung zwischen Autor und Leser zerfällt. Mit den sozialen Netzwerken hat sich die Situation nun nochmals dynamisiert, sodass man mit Benjamin (aber auch im Hinweis auf Lévy) eine »Literarisierung aller Lebensverhältnisse« (Benjamin 1991b, S. 694) annehmen kann, in der prinzipiell jede und jeder in der Lage ist, sich zu Wort zu melden. In der Folge, auch darin sind sich Benjamin und Lévy »einig«, ergeben sich neue Formen der Kommunikation, in denen sich nicht zuletzt die Sprache verändert.

Diesen Aspekt fokussiert auch der deutsche Schriftsteller Rainald Goetz, der 1998/1999 unter dem Titel *Abfall für alle* einen, wie man rückblickend sagen kann, ersten literarischen Blog verfasst. Goetz nennt diese Schrift, die zunächst im Netz sowie 2003 als Buch veröffentlicht wird, »mein tägliches Textgebet« (Goetz 2003, Klappentext) und bezeichnet sie weiterhin als »Reflexions-Baustelle, Existenz-Experiment« und »Geschichte des Augenblicks« (ebd.). Diesbezüglich stellt der Autor fest, dass durch die »neuen Zwischen-text-Formen, die das dauernd getippte Sprechen so vieler Leute via Internet hervorbringen würde, sich auch so langsam die gedruckte Sprache so bisschen verändern würde, das exponierteste Beispiel das JETZT wäre, ein bestimmter Sound, der dort kultiviert würde« (ebd., S. 185; Herv. i. O.).

Von da aus möchte Goetz nun nicht länger Dichter, sondern »Chronist des Augenblicks« (ebd., S. 833) sein, d.h. eine Praxis des »gegenwartnähsten Punkt[s]« (ebd., S. 621) erproben: Im »Internetz« (ebd., S. 528) erfolgt die Datenübermittlung nahezu in Echtzeit, was dem Text die Möglichkeit eröffnet, »das Leben der mündlichen Rede« (ebd., S. 254) anzupeilen und einzufangen. Demnach, meint der Autor, hat Literatur erstmalig die Chance, die Zwänge einer verspäteten (distanzierten) und abstrakten Sprache der Poesie abzustreifen, d.h. Schrift und Realität annähernd zur Deckung zu bringen – das »dauernd getippte Sprechen« im Netz mit seinen Kürzeln, fragmentierten und freien Schreibweisen markiert weniger einen Sprachverfall, sondern weist, da es die Konventionen der Schriftsprache lockert, den Weg zu einer authentischen Fülle auch des geschriebenen Worts.

In diesen Hinsichten ist der Diskurs über das Internet von Optimismus geprägt. Der kollektiven Netzintelligenz wird viel zugetraut. Sie soll flachere oder vollends flache Hierarchien begünstigen, zu einer demokratischeren Welt beitragen, neue Arten der Kollaboration und des Wissensmanagements sowohl ermöglichen als auch fördern sowie für vielfältige Formen des Textes und der Persönlichkeitsentfaltung sensibilisieren. Die Politik, genauer: der amerikanische Vizepräsident Al Gore, prägt für diese Aufbruchsstimmung die Metapher des *Information Superhighway* (»Datenautobahn«), die das Bild eines rasanten Fortschritts aufruft. Und in der Tat schreitet die weitere Entwicklung geradezu sprunghaft voran: 1995 wird der Online-Marktplatz *eBay* gegründet und 1998 *Google*, also jene Suchmaschine, die ab 2002 den Markt dominiert. 2001 folgt *Wikipedia*, die als Enzyklopädie im Netz nicht nur den Fachexperten eine

Veröffentlichungsplattform bietet. Das soziale Netzwerk *Facebook* sowie das Photoportal *Flickr* gehen 2004 an den Start, die Videoplattform *YouTube* 2005. Den Kurznachrichtendienst *Twitter* und den Streamingdienst *Spotify* (Musik) gibt es seit 2006 sowie *WhatsApp* ab 2009, die Dating-App *Tinder* kommt 2012 dazu – das ist das *Social Web*, wie es uns aktuell geläufig und allgegenwärtig ist. Längst reicht es über einen *Writing Space* hinaus und integriert diverse audiovisuelle Elemente. Wir nutzen es für das Beziehungs- und Informationsmanagement sowie zur Selbstdarstellung. Gleichzeitig »ändert [die Masse] ihren Informationsstatus kontinuierlich. Sie nimmt per Mobilkommunikation neues Wissen auf oder gibt es ab, berichtet also ständig, was vor ihren Nasen los ist oder wird unterrichtet, was augenblicklich um sie herum und in ihr passiert« (Bunz/Kösch 2012, S. 12). Damit, so scheint es, ist McLuhans ursprünglich auf das Radio bezogene Metapher des *Global Village* endgültig Realität geworden.

Doch informiert die Weltbank im Januar 2016 darüber, dass fast 60 % der Weltbevölkerung offline sind, also keinen Zugang zum Netz haben. Somit verläuft die Verbreitung des Internets entlang einer digitalen Spaltung (*Digital Divide*), mit der die Nutzung der »Datenautobahn« vor allem den Menschen in den Industrieländern vorbehalten bleibt. Weite Teile Asiens, Afrikas und Südamerikas sind hingegen ausgesperrt. Zwar beginnt sich dies durch die immer größere Streuung von Smartphones etwa in Afrika zu verändern. Insgesamt aber kann festgehalten werden, dass der auf Expansion »gerichtete Charakter des WWW durchaus kompatibel mit dem nach 1989 sich ausbreitenden globalen Kapitalismus [ist], neue Vermarktungs- und auch Arbeitsformen entstehen, generell passt die programmierbare, universelle Maschine gut zur Flexibilisierung der Produktion etc.« (Schröter 2004, S. 104). Es ist also kein Zufall, wenn Gates hinsichtlich des Internets einen »reibungslosen Kapitalismus« propagiert (vgl. ebd., S. 124ff.).

Hier meldet sich nun ein kritischer Einwand zu Wort, den – schon wieder – Hans Magnus Enzensberger formuliert. Im Jahr 2000 publiziert er im *Spiegel* einen Text unter dem Titel »Das digitale Evangelium«, der, neben den Unzulänglichkeiten der Medientheorie, vor allem die bezüglich des Internets verbreiteten Heilsversprechen anvisiert. Es ist, so der Autor, viel in Aussicht gestellt, wenig jedoch Realität geworden. So betrachtet, muss die »Frohbotschaft« (Enzensberger 2000) der Interneteuphoriker – Enzensberger nennt sie »Evangelisten« (ebd.) – als reine Glaubenssache verhandelt werden. Dies betrifft nicht zuletzt »die Versprechungen des digitalen Kapitalismus« (ebd.). Denn wer sich diesbezüglich auf Prognosen einlässt, »riskiert in jedem Fall, sich zu blamieren, gleichgültig, wie seine Antwort ausfällt« (ebd.). Zu groß nämlich ist die »Unsicherheit« (ebd.), die das Netz und dessen mögliche Auswirkungen auf Gesellschaft und Markt begleitet. Anstatt also vorschnell in das Loblied zum Thema einzustimmen, wäre es sinnvoll, zunächst die Fakten zu prüfen. Und hier ist es, meint Enzensberger, noch keineswegs ausgemacht, dass die

»Informationstechnologien tatsächlich zu den hohen Produktivitätsgewinnen geführt haben, von denen ihre Propheten schwärmen« (ebd.). Das »Platzen« der sog. Dotcom-Blase im Jahr 2000, d.h. das vorläufige Ende des Internets als »Mekka der Investoren« (ebd.), hat diese Einsicht eindrucksvoll bestätigt.

Parallel dazu dürfen, schreibt Enzensberger, auch andere Tatsachen, mit denen sich das Internet als Treiber und Bremse zugleich entpuppt, nicht ignoriert werden. Beispielsweise ist die neue Technik nicht nur für »Otto Normalverbraucher« undurchschaubar geworden:

[S]o hat der Abstraktionsgrad neuerer Erfindungen derart zugenommen, dass ihre Anwendung sinnlich nicht mehr zu vermitteln ist. Die Betriebssysteme heutiger Rechner sind für den normalen Benutzer unzugänglich, und selbst dem Service-Techniker fehlen die notwendigen mathematischen Kenntnisse, um zu begreifen, was er tut. (Ebd.)

Das kann nun weitreichende Folgen haben, in denen sich die Informationsgesellschaft selbst unterläuft: »[S]obald in Banken, Reisebüros oder Versicherungen der Zentralrechner streikt, steht das Personal hilflos vor dem dunklen Bildschirm.« Wer dann »versucht, eine so genannte Hotline anzurufen, kann sich auf penetrante Computerstimmen und lange Warteschleifen gefasst machen« (beide Zitate ebd.). Solche Nebenwirkungen der Netzkultur sind uns allen bekannt.

Aber auch mit der oft beschworenen Einebnung der Hierarchien ist es, notiert der Dichter, nicht weit her. Realistisch gesehen, bleibt es »bei bloßen Sonntagsreden«, in denen sich vor allem jenes »Beharrungsvermögen der Platzhirsche« zeigt, »die ökonomische Gesichtspunkte immer nur dann gelten lassen, wenn es darum geht, andere »abzuwickeln«« (ebd.). Darüber hinaus ist die kollektive Intelligenz womöglich gar nicht so weise, wie gedacht. Denn ebenso ist das Internet ein »Dorado für Kriminelle, Intriganten, Hochstapler, Terroristen, Neonazis und Verrückte. Hier finden alle Sekten und alle Kulte ihr gemütliches Auskommen. Endlich können sich Welterlöser und Satanisten zusammenschalten« (ebd.). Und weiterhin »trügt die Prophezeiung von der emanzipatorischen Kraft der neuen Medien« auch in anderer Hinsicht: »Nicht jedem fällt etwas ein, nicht jeder hat etwas zu sagen, was seine Mitmenschen interessieren könnte. Die viel beschriene Interaktivität findet hier ihre Grenze« (ebd.). Dies und anderes wendet Enzensberger ein und zieht folgendes Fazit: »[D]as interaktive Medium ist weder Fluch noch Segen; es bildet schlicht und einfach die Geistesverfassung seiner Teilnehmer ab« (ebd.).

Dabei mag diese Bestandsaufnahme, mit der das Netz jetzt weniger als Lösung der Probleme, sondern auch selbst als Problem erscheint, ernüchtern. Sie ist allerdings, unterstreicht der Autor, noch lange kein Grund, das Loblied sogleich in einen Schwanengesang zu verkehren. Enzensberger:

Einwände dieser Art können das Zukunftspotenzial der Medien nicht in Frage stellen. Sie zeigen nur, dass der Prozess ihrer Aneignung langwierig und voller Hindernisse ist. Wie in früheren Phasen der Mediengeschichte wird es lange dauern, bis sich herausstellt, wozu das Neue gut ist und wozu nicht. (Ebd.)

In diesem Sinne bleibt der Autor auch hier der Argumentation seiner vorausgegangenen Schriften über Medien treu und plädiert für einen entspannten Umgang mit den Phänomenen der Mediendynamik und -kultur: »Medien spielen eine zentrale Rolle in der menschlichen Existenz, und ihre rasante Entwicklung führt zu Veränderungen, die niemand wirklich abschätzen kann« (ebd.). Folglich sind allen Spekulationen und jedweder Hysterie Absagen zu erteilen. Dies gilt, schreibt Enzensberger, nicht nur für die »Evangelisten« und deren Predigten von einer medialen Glückseligkeit, sondern ebenso für die Position der »Apokalyptiker« (ebd.), die, indem sie »irgendwelche ›Werte‹ hochhält«, lediglich an einen »Streifenpolizisten [erinnert], der dem Verkehrssünder die rote Kelle zeigt. Dass der Medienverkehr auf diese Weise aufgehalten werden könnte, ist unwahrscheinlich« (ebd.): Das Rad lässt sich nicht zurückdrehen. Damit sind alle Klagen darüber sinnlos bzw. überflüssig. Doch zählt nicht nur das, insofern es »sich hier«, polemisiert der Autor, meist »um Formen der Medienkritik [handelt], die eher der Sphäre der Trivilliteratur als der Wissenschaft zuzurechnen sind« (ebd.). Dabei bezieht sich Enzensberger auf Neil Postmans populäre These, dass wir uns in einer Mediengesellschaft »zu Tode« amüsieren.

Nichtsdestoweniger kann des Dichters Befund ebenso auf jene Medienkritik ausgeweitet werden, die sich zuletzt vermehrt auf die »digitale Plattform« – Internet und Computer – einschießt. 2008 etwa veröffentlicht der amerikanische Autor Nicholas Carr einen Artikel unter dem suggestiven Titel »Is Google Making Us Stupid?« und beantwortet diese Frage weniger explizit als vielmehr unentschieden. Doch eröffnet er darin eine Argumentationsstruktur, die auch andere diesbezügliche Wortmeldungen kennzeichnet: konzentrierte Buchlektüre vs. ausschweifendes Surfen im Netz, kontemplatives Studium vs. unkontrollierte Reizüberflutung, gesunder Menschenverstand vs. krankhaft zerstreute Userpsyche. Für den deutschen Sprachraum lässt sich der Einfluss dieser Unterscheidungen anhand eines Textes belegen, der bei seinem Erscheinen 2012 nicht nur breit rezipiert und diskutiert wurde, sondern der sich in der Einleitung auch explizit auf Carrs Thesen bezieht: Manfred Spitzers Buch *Digitale Demenz. Wie wir uns und unsere Kinder um den Verstand bringen*. Dabei stellt bereits der Ankündigungs-/Klappentext der Studie eindeutig klar, worum es deren Verfasser im Folgenden zu tun ist:

Digitale Medien nehmen uns geistige Arbeit ab. Was wir früher einfach mit dem Kopf gemacht haben, wird heute von Computern, Smartphones, Organizern und Navis erledigt. Das birgt immense Gefahren, so der renommierte Gehirnforscher Manfred Spitzer. Die von

ihm diskutierten Forschungsergebnisse sind alarmierend: Digitale Medien machen süchtig. Sie schaden langfristig dem Körper und vor allem dem Geist. Wenn wir unsere Hirnarbeit auslagern, lässt das Gedächtnis nach. Nervenzellen sterben ab, und nachwachsende Zellen überleben nicht, weil sie nicht gebraucht werden. Bei Kindern und Jugendlichen wird durch Bildschirmmedien die Lernfähigkeit drastisch vermindert. Die Folgen sind Lese- und Aufmerksamkeitsstörungen, Ängste und Abstumpfung, Schlafstörungen und Depressionen, Übergewicht, Gewaltbereitschaft und sozialer Abstieg. Spitzer zeigt die besorgniserregende Entwicklung und plädiert vor allem bei Kindern für Konsumbeschränkung, um der digitalen Demenz entgegenzuwirken. (Spitzer 2012, Verlagsankündigung)

In dieser Hinsicht wird der Professor für Psychiatrie und Chef einer ebensolchen Klinik als dringend benötigter Aufklärer und Kritiker ausgezeichnet, der es endlich unternimmt, dem Mainstream des neuesten Fortschritts die »rote Kelle« zu zeigen. Darüber kann und mag man streiten. Ordnen wir aber die hier benannten Resultate von Spitzers neurowissenschaftlicher Forschung in die Historie der Mediendiskurse ein, sprechen diese »alarmierend[en]« Ergebnisse lediglich allzu Bekanntes an. Denn lassen wir unsere bisherigen Analysen nochmals Revue passieren und nehmen darin ein kurzes Fazit vorweg, wäre folgendes geltend zu machen:

Ein Nachlassen des Gedächtnisses durch dessen mediale Auslagerung beklagt schon Platons Schriftkritik. Die Warnung vor möglichen Suchtgefahren durch extensive Mediennutzung beschäftigt die Auseinandersetzung um Medien spätestens seit der »Lesewut«-Debatte des 18. Jahrhunderts. Gleiches gilt für die Diagnosen der Aufmerksamkeitsstörung, notorischen Zerstreuung und Jugendgefährdung. Nur betreffen die Mahnungen hier ein Medienformat, das den heutigen Kritikern als Hort der Bildung und letzte Bastion vor den Gefahren der »digitalen Plattform« gilt: das Buch. Die Angst vor Gewaltbereitschaft (Nachahmungstäter etc.) ist ein wichtiges Element des Kino-Diskurses um 1900 und wird bezüglich des Fernsehens erneut diskutiert. Dass Mediennutzung abstumpfen und »verblöden« kann, d.h. zentrale menschliche Fähigkeiten und Tugenden bedroht bzw. den Menschen selbst zur Maschine macht, ist ebenfalls ein Topos der Mediendiskurse seit deren Anfängen – kurzum: Die von Spitzer diagnostizierte »alarmierend[e]« oder wenigstens »besorgniserregende Entwicklung« wird bereits seit der Antike behauptet und wird in dieser Form, die Prognose sei erlaubt, auch zukünftig Thema sein.

Wenn es denn eine solche ist. Denn aktuell käme wohl niemand auf die Idee, etwa eine Lesesucht zu befürchten oder das Kino für »Teufelszeug« zu halten. Im Gegenteil: In der Schule wird ein hoher Aufwand betrieben, die Werke der Weltliteratur allen Schülerinnen und Schülern zugänglich zu machen, so wie die jährliche Verleihung der Oscars ein weltweit herausragendes Ereignis sowohl kultureller als auch gesellschaftlicher Art ist. Die hinsichtlich dieser Medien angemahnten »besorgniserregende[n]« Entwicklunge[n]«

haben sich also mindestens als Übertreibungen erwiesen bzw. werden heute in einem anderen Licht gesehen: Sowohl das Buch als auch der Film sind fraglos geschätzte Bestandteile der Kultur. So haben sie – einerlei, ob reine Unterhaltung oder kanonisches Kunstwerk – einen festen Platz in unserer Lebenswelt. Dennoch besteht kein Zweifel daran, dass Medien in der Geschichte der Menschheit für fürchterliche Zwecke missbraucht wurden. Jedoch ist das nicht primär und auch nicht einfach den Techniken anzulasten. In diesem Sinne zeigen die Debatten über und um sie vor allem eines, nämlich dass »der Prozess ihrer Aneignung langwierig und voller Hindernisse ist«. Das aber ist kein Grund, in Panik oder Hysterie zu verfallen. Dagegen sollte, so sagt es noch einmal Enzensberger, auf die »Selbstzufriedenheit« derjenigen geachtet werden, die meinen »über alle Illusionen erhaben [zu sein] und die allgemeine Verblendung durchschaut [zu haben]« (Enzensberger 2000; beide Zitate).

Zusammenfassend ist nun zu sagen, dass zu Anfang der 2000er Jahre die Interneteuphorie kritischer Beobachtung weicht. Dazu haben zuletzt die Enthüllungen des »Whistleblowers« Edward Snowden beigetragen, die 2013 darauf aufmerksam machten, inwieweit die Netzkommunikation einer massiven geheimdienstlichen Überwachung unterliegt. Zudem ist das Bewusstsein der Nutzer für die Gefahren der Ausspähung, des Datendiebstahls oder -missbrauchs auch im Allgemeinen gewachsen. Damit »scheint [es], als habe sich die Netzkultur einmal um die eigene Achse gedreht: Zuerst betonte man die Anonymität im Internet, jetzt fürchtet man um seine Privatsphäre. Zuerst lobte man die Unabhängigkeit des Cyberspace, jetzt ist man gegen globale Akteure« (Bunz/Kösch 2012, S. 12). Und so nimmt sich auch die Medienwissenschaftlerin Turkle 2012 in einem Interview teilweise zurück: Als »ich das Internet als einen Ort pries, an dem Leute mit ihrer Identität experimentieren können«, war, so Turkle, nicht absehbar, »dass sie [die neue Technologie] uns zu etwas führt, wo wir nicht hinwollen. [...] Smartphones, Computer und das Internet sind nicht schlecht. Es geht um den Platz, den wir ihnen in unserem Leben einräumen« (Haffner/Turkle 2012, S. 1f.). Dazu kommen Debatten über *Hate-Speech*, *Shitstorms*, *Fake-News*, Cyber-Mobbing oder das »Darknet« sowie immer wieder Warnungen vor *Malware*, also Viren, Würmern oder Trojanern. Das Internet ist in der (Medien-)Normalität angekommen. Oder anders gesagt: »Den Net-Lag kennen alle, die zurueck aus der Zukunft es ploetzlich mit einem Medium unter vielen anderen zu tun haben« (Lovink/Schultz 1997, S. 367).

Telefon – Smartphone

Das sog. Smartphone gehört zu den am häufigsten genutzten Kommunikationsmitteln. Schaut man sich in seiner nächsten Umgebung um, ist zumeist wenigstens eine Person damit beschäftigt, mithilfe dieses Apparats mündlich oder

schriftlich, hörend oder lesend Nachrichten und Informationen einzuholen, sich auszutauschen oder zu verabreden. Doch kann dieses seltsame Gerät noch mehr:

Attraktiv ist das Smartphone vor allem durch seine Multifunktionalität, die eine große Bandbreite an Medien umfasst, darüber hinaus aber auch viele Technologien integriert, die keine Medientechnologien sind [...]. Mit zahllosen kostenlosen oder -pflichtigen Applikationen können die Nutzer ihre Grundbedürfnisse nach Unterhaltung, Kommunikation und Orientierung befriedigen. [...] Das Smartphone ersetzt die Foto- und Videokamera, da sich mit ihm digitale Fotos aufnehmen, bearbeiten und verschicken lassen. Es ersetzt den MP3-Spieler, da man Musik aufnehmen und abspielen kann. Es ersetzt den PC zumindest teilweise, da man mit dem Smartphone das World Wide Web nutzen kann [...]. [...] Durch die Kompaktheit, das geringe Gewicht des Geräts und die Stromversorgung mittels Akku ist das Smartphone zudem überall einsetzbar, wo es ein Netz gibt. (Garncarz 2016, S. 61f.)

In diesem Sinne ist das Smartphone eine, so können wir mit dem Medienwissenschaftler Joseph Garncarz sagen, »eierlegende Wollmilchsau« (ebd., S. 62). Darin erlaubt es nicht nur seine vielfältige Nutzung, sondern verbindet auch zwei Medienlinien bzw. erweist sich als deren Hybrid: Telefonie und »digitale Plattform«. Einerseits bedient das Smartphone die klassische Medientechnik des Telefons, d.h. es überträgt die menschliche Stimme und Sprache. Andererseits ist es, wie gesagt, ein Minicomputer, der seinen größeren Verwandten in fast nichts nachsteht. Während nun die Medienlinie der »digitalen Plattform« im vorliegenden Buch bereits ausführlich Thema war, soll die des Telefons im Folgenden, d.h. zum besseren Verständnis sowie in der gebotenen Kürze nachgeliefert werden.

Technisch gesehen, basiert das Telefon zunächst auf dem Grundgedanken, Schallwellen in elektromagnetische Schwingungen zu transformieren, sie durch eine elektrische Leitung zu schicken, um sie in der Folge wiederum in akustische Zeichen umzuwandeln. Am 14. Februar 1876 gibt Gardiner Greene Hubbard, der Anwalt des Gehörlosenlehrers Alexander Graham Bell, in Boston für diesen jenes Patentgesuch ab, das heute als »Erfindung« des Telefons gilt. Der Patentantrag betrifft ein Gerät, das die Schwingungen einer Membran nach dem oben genannten Muster verarbeitet. Doch liegt dem Gesuch kein funktionstüchtiger Apparat zugrunde. Nur zwei Stunden später erfolgt dieselbe Prozedur noch einmal in Chicago. Dort reicht Elisha Gray, ebenfalls Lehrer und Erfinder, seinen Patentantrag für ein Telefon ein. Auch hier existiert noch kein voll funktionsfähiges Gerät. So knüpft sich an diesen Vorgang ein jahrelanger Rechtsstreit, den Bell schließlich für sich entscheidet. Einen ersten erfolgreichen Test besteht sein Apparat am 10. März desselben Jahres, als der Erfinder mithilfe des Telefons die Worte »Mr. Watson, come here, I want to see you« an seinen Assistenten Thomas Watson übermittelt. Dabei geht der

Name ›Telephon‹ (altgriech. aus: tele »fern«, phone »Stimme, Sprache«) auf Johann Philipp Reis zurück, der, gleichfalls Lehrer von Beruf, damit seinen Fernsprecher bezeichnet: 1861 öffentlich vorgestellt, leidet dieser jedoch unter technischen Mängeln, die erst Bell, der sich darin auf Reis' Grundlagenforschung stützt, behebt. Wie schon zuvor bei anderen Medien zeigt sich so auch hier, dass neue mediale Technologien nicht *einem* ›genialen‹ Kopf entspringen, sondern aus vielfältigen Strängen zusammenwachsen, die dann (und als solche), d.h. zum gegebenen Zeitpunkt, eine durchschlagende Innovation begünstigen (vgl. dazu Ronell 1989, S. 280f.). In der Rückschau erst lässt sich dann ein Ursprungsereignis *rekonstruieren*. In diesem Sinne gelingt es Bell »als Erstem, das Telefon über ein Prototypenstadium hinauszuführen und die neue Technologie erfolgreich zu vermarkten« (Griesbach/Beil 2014, S. 264).

Dazu werden ab Mai 1877 erste kleine Telefonnetze sowie Vermittlungsstellen in Betrieb genommen: Um seinen Gesprächspartner im Netz zu erreichen, dreht der Anrufer zunächst eine Kurbel und nimmt damit Kontakt zur Vermittlungsstelle auf. Dort nennt er den gewünschten Teilnehmer, woraufhin ein Telefonist die Verbindung per Steckkontakt herstellt. 1878 wird die Technik durch die Erfindung des Kohlemikrophons nochmals wesentlich verbessert. Zwei Jahre später gibt es in den USA schon ca. 30.000 Fernsprechteilnehmer (vgl. für diese und folgende Daten Hiebel u.a. 1999, S. 583ff.). 1877 erreicht das Telefon Deutschland, 1879 wird in Paris ein Fernsprechamt für den Stadtverkehr eröffnet, 1882 in Österreich eine öffentliche Telefon-Sprechstelle. Die weltweite Verbreitung des neuen Mediums ist nicht aufzuhalten. Dabei werden die Telefonisten in den Vermittlungen zunehmend durch Telefonistinnen – ›Fräulein vom Amt‹ – verdrängt, da sich die weibliche Stimme (deren höhere Lage) als besser verständlich erweist. Um 1900 werden erste Fernverbindungen eingerichtet und damit begonnen, einzelne Regionalnetze zusammenzuschalten. In Deutschland existieren zu dieser Zeit in 1550 Orten Telefonanlagen mit insgesamt 247.087 Sprechstellen.

Welchen Eindruck aber hinterlässt die technische Errungenschaft bei Nutzern und Publikum? Der hier schon öfter zitierte Autor Benjamin schildert dies aus der Perspektive einer, so der Titel des Buchs, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*:

Nicht viele, die heute ihn [den Telefonapparat] benutzen, wissen noch, welche Verheerungen einst sein Erscheinen im Schoße der Familien verursacht hat. Der Laut, mit dem er zwischen zwei und vier, wenn wieder ein Schulfreund mich zu sprechen wünschte, anschluss, war ein Alarmsignal, das nicht allein die Mittagsruhe meiner Eltern, sondern die weltgeschichtliche Epoche störte, in deren Mitte sie sich ihr ergaben. Meinungsverschiedenheiten mit den Ämtern waren die Regel, ganz zu schweigen von den Drohungen [...], die mein Vater gegen die Beschwerdestelle ausstieß. Doch seine eigentlichen Orgien galten der Kurbel, der er sich minutenlang und bis zur Selbstvergessenheit ver-

schrieb. [...] Mir aber schlug das Herz, ich war gewiss, in solchen Fällen drohe der Beamten als Strafe ihrer Säumigkeit ein Schlag. In diesen Zeiten hing das Telefon entstellt und ausgestoßen zwischen der Truhe für die schmutzige Wäsche und dem Gasometer in einem Winkel des Hinterkorridors, von wo sein Läuten die Schrecken der Berliner Wohnung nur steigerte. (Benjamin 1991c, S. 243)

Demnach beeinträchtigt das Telefon nicht nur die Mittagsruhe der Eltern, sondern weckt mit seinem Klingelton auch die Epoche aus dem Schlaf, in der es auftaucht. Gleichzeitig ist sein Betrieb von Meinungsverschiedenheiten geprägt und sein Platz auf einen abgelegenen Ort verschoben (aus dem es gleichwohl lautstark in den Vordergrund drängt). Obzwar also das Telefon zuvor unmögliche Verbindungen erlaubt, wird es doch eher als Störenfried ausgezeichnet; da es Unruhe stiftet, erträgt man es mehr, als dass man es schätzt. Letzteres erfährt auch der Landvermesser K. in Franz Kafkas unvollendet gebliebenem Roman *Das Schloss* – als K. versucht, vom Wirtshaustelefon aus in dem mysteriösen Schloss anzurufen, stellt sich diese Möglichkeit nicht gerade als Gewinn heraus:

»Ich werde selbst telefonieren«, sagte K. und stand auf. [...] Aus der Hörmuschel kam ein Summen, wie K. es sonst beim Telefonieren nie gehört hatte. Es war, wie wenn sich aus dem Summen zahlloser kindlicher Stimmen – aber auch dieses Summen war keines, sondern war Gesang fernster, allerfernster Stimmen –, wie wenn sich aus diesem Summen in einer geradezu unmöglichen Weise eine einzige hohe, aber starke Stimme bilde, die an das Ohr schlug, so, wie wenn sie fordere, tiefer einzudringen als nur in das armselige Gehör. K. horchte, ohne zu telefonieren [...]. Er wusste nicht wie lange; so lange, bis ihn der Wirt am Rock zupfte [...]. »Weg!« schrie K. unbeherrscht vielleicht in das Telefon hinein, denn nun meldete sich jemand. [...] »Hier Oswald, wer dort?« rief es [...]. K. zögerte, sich zu nennen, dem Telefon gegenüber war er wehrlos, der andere konnte ihn niederdonnern, die Hörmuschel weglegen [...]. (Kafka 1976, S. 24f.)

Es summt und der Kontakt besteht zunächst nur aus einem unheimlichen Geräusch. Darin erscheint die Apparatur auch hier als ein Vorteil, der zugleich gewichtige Nachteile birgt. Der Text inszeniert diese als Zeichen einer »Störanfälligkeit von Kommunikation« (Griesbach/Beil 2014, S. 266), welche die Verbindungen, die sie herstellt, auch fehlschlagen lässt. Dies trifft durchaus die technische Realität. Nicht umsonst arbeitet Shannon seine Informationstheorie im Hinblick vor allem auf eine Optimierung des Telefonverkehrs aus.

Darüber hinaus erweist sich das Telefon für K. als Ort einer Fremdheit/Unbeherrschbarkeit der Stimme, die den Anrufer wehrlos macht. Denn er rechnet damit, »niedergedonner[t]« zu werden. Zudem fühlt er sich durch den Abbruch des Kontakts bedroht: Da das Telefon »die Stimme vom Körper abschneidet« (Siegert 1991, S. 52), kappt es zugleich die Verbindlichkeiten des Ge-

sprächs von Angesicht zu Angesicht. Darin sieht sich der Anrufer einer Macht und Willkür des Angerufenen ausgesetzt, wenn dieser »die Hörmuschel weglegen« oder das Klingelzeichen ignorieren kann. Heute lassen sich zu solchen Praktiken einer »Mikrophysik der Macht« (Foucault) noch der Anrufbeantworter/die Mailbox zählen, weil sie es dem Angerufenen gestatten, ein störendes oder sonst wie unangenehmes Telefonat aufzuschieben bzw. zu vermeiden. Zwar speichern AB und Mailbox die Nachrichten. Doch ermächtigen sie deren Adressaten dazu, den Anrufenden zu identifizieren, und von daher dem Ruf auszuweichen. Umgekehrt kann aber auch das Warten auf einen solchen Ruf peinigende Züge annehmen. Der Literatur- und Kulturtheoretiker Barthes erläutert sie in seinem Buch *Fragmente einer Sprache der Liebe*:

[I]ch habe Weisung erhalten, *mich nicht zu rühren*. Das Warten auf einen Telefonanruf ist [...] mit kleinen Verboten belegt: ich versage es mir, das Zimmer zu verlassen, auf die Toilette zu gehen, selbst zu telefonieren (um die Leitung freizuhalten); ich leide (aus demselben Grunde) darunter, dass man mich anrufen könnte; ich gerate außer mich bei dem Gedanken, wie nahe der Zeitpunkt ist, wo ich selbst ausgehen muss und damit Gefahr laufe, den erlösenden Anruf zu verpassen. (Barthes 1988a, S. 98f.; Herv. i. O.)

Auf dem Weg zu einer Theorie telefonischer Kommunikation lässt sich nun hinsichtlich beider Situationen und mit Avital Ronell sagen, dass die Apparatur des Telefons das Selbst wie den Anderen – »self and other« (Ronell 1989, S. 9) – destabilisiert. Anrufer wie Angerufene sind darin Teil einer Gemengelage von Macht und Ohnmacht, die sie wechselseitig affiziert und aus dem Gleichgewicht bringt.

Jenseits solcher theoretischer Erwägungen und Vorbehalte setzt sich das Telefon als Massenkommunikationsmittel zunächst in den USA durch. In Europa liegt dieser Durchbruch nach dem II. Weltkrieg. 1973 besitzt in Deutschland jeder zweite Haushalt ein Telefon, in den Jahren zuvor wird die manuelle Vermittlung durch das Selbstanschlussamt ersetzt. Im Zuge dieser Entwicklungen schafft das Medium, kommentiert es McLuhan, »ein ›nahtloses Netz‹ von ineinander verschlungenen Mustern« (McLuhan 1994, S. 412), das sich über die Welt ausdehnt. Die Medienwissenschaftler Stefan Münker und Alexander Roesler erkennen darin eine Tendenz, die, obwohl im 19. Jahrhundert verwurzelt, bereits auf kommende Trends hinweist:

Ein einzelnes Telefon macht keinen Sinn – und so wächst der Logik des Mechanismus gemäß seit seiner Erfindung mit der Ausweitung der Fernmeldeleitungen ein immer dichteres und weiter gespanntes Netzwerk der technisch realisierten und praktisch genützten Kommunikation. [...] [D]ie Telefonie steht am Anfang der globalen Informations- und Kommunikationsgesellschaft. (Münker/Roesler 2000, S. 7)

Der Weckruf des Telefons betrifft nicht nur eine vergangene Epoche und läutete nicht nur damals die Zukunft ein. So könnte man diese Rückschau durch einen Blick auf die Gegenwart, d.h. auf das Smartphone ergänzen. Denn mit der Etablierung des Mobilfunks verändert und erweitert das Telefon erneut die Kommunikation. Es ist nun nicht länger stationär verankert, sondern kann, ist ein Netz vorhanden, jederzeit und von jedem Ort aus genutzt werden. Dabei kommt das erste tragbare Funktelefon – das DynaTAC 8000X des Herstellers Motorola – 1983 auf den Markt. Es wiegt fast ein Kilo (794 Gramm) und kostet 3995 US-Dollar. Ab 1992 beginnt in Deutschland der Auf- und Ausbau des digitalen Mobilfunknetzes. Das Apple iPhone mit Multi-Touch-Bildschirm wird 2007 vorgestellt und etabliert den Standard heutiger Smartphones, d.h. die oben beschriebene, über den Touchscreen leicht zu bedienende Mischung aus Telefon, Computer/Internet, Kamera und mehr: 2015 besitzen in Deutschland 45,6 Millionen Menschen ein Smartphone (vgl. Garncarz 2016, S. 61).

Durch das Smartphone ist das Internet tatsächlich allgegenwärtig. Wo wir auch sind, stehen wir in Kontakt: Entlang der Datenströme des *Social Web* informieren wir unsere Umwelt ebenso zeitnah wie permanent und werden gleichzeitig über sie informiert. Zudem beginnen die ›Objekte‹ mit uns zu kommunizieren, wenn uns das Navigationssystem durch eine fremde Stadt lotst oder wir – beispielsweise vor einer Sehenswürdigkeit stehend – deren Daten aus dem Netz (etwa der Wikipedia) abrufen. *Augmented-Reality-Apps* lassen das Smartphone noch tiefer in den Kosmos der Dinge eintauchen und präsentieren »eine Welt mit Untertiteln« (Kösch 2009, S. 10). Damit sind »[u]nsere Illusionen vom Cyberspace« als Ort »hinter den Bildschirmen [...] mit Handys und sonstigen mobilen Überallnetz-Ideen zerbröckelt« (ebd., S. 14): Mehr denn je ist dieser Bildschirm der Kosmos, in dem wir leben, da wir diesen per Smartphone mit uns herumtragen. Dass wir dabei auch telefonieren (können), wird so fast schon zur Nebensache.

Genau an dieser Allgegenwart der Smartphones und damit der ›digitalen Plattform‹ entzünden sich nun die Debatten um dessen Nutzung. Auf dem Programm stehen dabei einerseits die oben schon bezüglich des Computers/Internets ausgeführten Warnungen vor Sucht, Aufmerksamkeitsstörung, Reizüberflutung. Andererseits werden spezifisch mit dem Smartphone verbundene Phänomene diskutiert: »So geschehen im Falle von Phubbing: Dem Kunstwort wurde dieser Tage viel Aufmerksamkeit, immerhin beschreibt es ein Symptom der ›Always on‹-Gesellschaft, die am mobilen Internet wie am Tropf hängt« (Steinschaden 2013). Das hält das Online-Magazine *Netzpiloten* fest und bezieht sich auf eine wohlbekannte Erscheinung: »Beim Plaudern mit Freunden, Familienmitgliedern, Bekannten [...] greift einer plötzlich zum Smartphone, um E-Mails zu checken, mal kurz bei Facebook reinzuschauen oder eine SMS zu lesen – und ignoriert das Gespräch mit dem Gegenüber« (ebd.).

Aber auch an den Schulen wird das Smartphone kritisch beobachtet, da es beispielsweise, so heißt es, den Betrug – »Pfuschen« und Plagiiere – bei Hausaufgaben und Klausuren sowie auch das Cyber-Mobbing erleichtert. Dazu kommt die Befürchtung, dass das »dauernd getippte Sprechen« und die »Zwischentext-Formen« (Goetz 2003, S. 185) etwa bei *WhatsApp* oder per SMS einem Sprachverfall Vorschub leisten. Dies greift die Wissenschaftsjournalistin Astrid Herbold in der Zeitung *Die Zeit* auf und fragt: »Kleinschreibung, Abkürzungen, fehlende Artikel und verkürzte Syntax zeichnen die schriftlichen Unterhaltungen aus [...]. Müssen Lehrer, Ausbilder, Bildungsbürger sich Sorgen machen?« (Herbold 2013, S. 1). Auch das wird die Zukunft erweisen. Fest steht allerdings schon jetzt, dass die Sprache jederzeit einem Wandel unterlag und unterliegt. Wir sprechen und schreiben längst nicht mehr das Deutsch der in diesen Zusammenhängen gerne beschworenen Klassiker, so wie auch diese nicht mehr das Mittelhochdeutsch ihres Kollegen Walther von der Vogelweide sprachen. Und so wiegeln die Fachleute hinsichtlich eines eventuellen »Sprachverfall[s]« (ebd.) ab: Veränderungen sind nicht nur die Regel, sondern bringen immer auch neue Kompetenzen hervor. Zudem erledigen sich »[m]anche antikonventionellen Sprachmoden«, so fasst Herbold die Forschungsergebnisse der Mannheimer Linguistin Beate Henn-Memmesheimer zusammen und zitiert diese, »von selbst«:

»In den siebziger Jahren haben Schüler mit Vorliebe comicssprachliche Ausdrücke wie ächz, würg, stöhn benutzt«, sagt Henn-Memmesheimer. Sie selbst konnte sich nicht mehr so recht daran erinnern, erst Kollegen hätten sie darauf aufmerksam gemacht. Damals waren sie selbst Jugendliche. Heute sind sie Professoren für deutsche Sprache. (Ebd., S. 2)

EIN KURZER SCHLUSS

Was bleibt nun von dieser Reise durch die Geschichte der Medien sowie ihrer vielfältigen Theorien und Diskurse? Vor allem eines: »Medien«, wurde Hans Magnus Enzensberger, der Dichter und Beobachter der Medien, weiter oben von uns zitiert, »Medien spielen eine zentrale Rolle in der menschlichen Existenz, und ihre rasante Entwicklung führt zu Veränderungen, die niemand wirklich abschätzen kann« (Enzensberger 2000). Dies betrifft die Menschheit nicht erst seit den Erfindungen etwa des Buchdrucks oder der Fotografie, sondern von Anfang an. Denn auch die gesprochene Sprache oder die Schrift sind Medien, insofern sie die Übertragung, Speicherung, Be- und Verarbeitung von Informationen ermöglichen. So aber beginnen die Diskurse um sowie das theoretische Nachdenken über Medien entsprechend früh. Wie gezeigt, können wir bereits in der Antike solche Tendenzen erkennen und analysieren. Verfolgen wir diese nun entlang der und quer durch die Jahrhunderte der Menschen- und Medien-

geschichte, stellen sich immer wieder Ähnlichkeiten oder sogar Wiederholungen bestimmter Argumentationsmuster und -stränge heraus: »Wir sehen also«, erklärt es die Medienwissenschaftlerin Mercedes Bunz, »der Diskurs ist uralte, er begleitet uns, seitdem wir aufzeichnen können und setzt mit jeder technischen Errungenschaft neu ein. Schon sehr merkwürdig« (Bunz/Kösch 2012, S. 10). Was aber folgt aus dieser Merkwürdigkeit für das mit dem vorliegenden Buch angestrebte Ziel einer Medienkunde/-wissenschaft für die Schulpraxis?

Dazu nehmen wir ausführlich im Kapitel »Schnittstelle Medien – Bildung« Stellung (s. S. 19-29). Insofern genügen hier einige kurze Hinweise: Der Rückblick in die Mediengeschichte und die Analyse der diesbezüglichen Diskurse können/sollen nicht zuletzt dazu beitragen, das z.T. unnötig aufgeheizte und oftmals von einer (nun seinerseits) »alarmierenden« Unkenntnis geprägte Klima aktueller Mediendebatten zu entspannen. Denn sowohl der Rückblick als auch die Analyse können/sollen zeigen, dass viele der Ängste oder Befürchtungen, die heute bezüglich vor allem der »digitalen Plattform« in der Diskussion stehen, in der Geschichte schon einmal Medien betrafen, die gegenwärtig als fraglos anerkannte Elemente und Errungenschaften unserer Kultur gelten. Nichtsdestoweniger zeigt ein solcher Rückblick ebenfalls, dass Medien dazu beigetragen haben, Hass und Lügen, Propaganda und Volksverhetzung sowohl zu säen als auch zu verbreiten, dass sie ebenso dazu dienen und dienten, dass sich Verbrecher und Terroristen vernetzen, Diktatoren an der Macht halten und Kriege (Cyberkriege und reale) geführt werden, kurzum: dass Mediennutzung und -konsum immer auch ausarten können bzw. riskant sind: »Medien und Techniken«, so haben wir den Medienwissenschaftler McLuhan hier schon einmal zitiert, »durch die wir uns selbst verstärken und ausweiten, stellen gewaltige kollektive Eingriffe dar, die ohne antiseptische Mittel am Körper der Gesellschaft vorgenommen werden.« Daher »muss mit der Unvermeidlichkeit einer Infektion während der Operation gerechnet werden« (McLuhan 1994, S. 107; beide Zitate). Das ist, gerade auch in seiner bildlichen Anschaulichkeit, ein durchaus gültiger Befund.

Doch stehen Medien ebenso an der Wiege der menschlichen Gesellschaft und haben gleichfalls geholfen, die o.g. Tendenzen zu unterlaufen, auszuhebeln oder zu verhindern bzw. zu beenden. Insofern weisen Medien in ihrer Nutzung immer auch über sich selbst hinaus, d.h. auf ihre Nutzer und deren jeweilige Praktiken hin. Zugleich ist es – trotz vieler Heilsversprechen und Unkenrufe von der Antike bis auf den heutigen Tag – »den Medien« bislang nicht gelungen, »die Menschheit« weder zu verbessern noch zu erlösen, sie weder zu versklaven noch auszurotten. So wäre zum Schluss vielleicht, und einmal mehr mit Enzensberger, das Folgende festzuhalten: »Medienpropheten, die sich und uns entweder die Apokalypse oder die Erlösung von allen Übeln weissagen, sollten wir [...] der Lächerlichkeit preisgeben, die sie verdienen« (Enzensberger 2000).

6. Allgemeine Medientheorien

DAS MEDIUM IST DIE BOTSCHAFT

**Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle.
Understanding Media (1964)**

Kontext

Das Werk des kanadischen Kulturtheoretikers Herbert Marshall McLuhan (1911-1980) erlangte für die Entwicklung der Medientheorie seit den 1960er Jahren große Bedeutung. Seine Medientheorie geht von den Wirkungen der Medien auf den menschlichen Sinnesapparat aus. Kritiker werfen ihm aufgrund seiner sprunghaften Argumentation mangelnde Stringenz vor. Durch den Schlagwortcharakter, den seine Texte passagenweise haben, wurden seine Thesen oftmals aus dem Veröffentlichungskontext herausgelöst und in neuen Zusammenhängen zitiert. So erlangten Schlagwörter wie das »globale Dorf« oder »das Medium ist die Botschaft« großen Bekanntheitsgrad über die Medienwissenschaften hinaus. Für die Medienwissenschaften ist der Fokus, den McLuhan von den vermeintlich durch ein Medium vermittelten Inhalten auf die Auswirkungen der Medien verlegt, wegweisend gewesen. Diesen Perspektivwechsel stellt er in seiner Schrift *Understanding Media* dar. Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich auf das Kapitel »Das Medium ist die Botschaft«, um diesen zentralen Gedanken vertiefend darzustellen.

Thesen

»Das Medium ist die Botschaft« (S. 21)

McLuhan setzt mit seiner These bei der Beobachtung arbeitssoziologischer Entwicklungen an und verallgemeinert sie zur Kulturdiagnose:

In einer Kultur wie der unseren, die es schon lange gewohnt ist, alle Dinge, um sie unter Kontrolle zu bekommen, aufzusplintern und zu teilen, wirkt es fast schockartig, wenn man daran erinnert wird, daß in seiner Funktion und praktischen Anwendung das Medium die Botschaft ist. (S. 21)

»Das Medium ist die Botschaft« – diese zur Sentenz geronnene These McLuhans ist bis heute aufs Engste mit seinem Namen verknüpft. Was aber genau meint sie? Und weshalb ist sie so revolutionär? Versteht man Medien als ›Vermittler‹ im Sinne des Kommunikationsmodells nach Shannon und Weaver (vgl. S. 129-132 im vorliegenden Buch), beschränken sich ihre Funktion und Wirkung darauf, Informationen möglichst störungsfrei zu übermitteln. Die Medien treten in einem solchen Verständnis hinter die Inhalte zurück und bleiben unsichtbar, solange sie nicht durch Störungen auffallen.

McLuhan lenkt den Blick nun auf die Medien und die Auswirkungen, die sie auf den Menschen haben, ganz unabhängig von den übermittelten Inhalten: »Das soll nur heißen, daß die persönlichen und sozialen Auswirkungen jedes Mediums – das heißt jeder Ausweitung unserer eigenen Person – sich aus dem neuen Maßstab ergeben, der durch jede Ausweitung unserer eigenen Person oder durch jede neue Technik eingeführt wird (S. 21).« McLuhan macht dies am Beispiel der neuen Arbeitsformen deutlich, die die Maschinenteknik bewirkt: Dafür sei es irrelevant, ob mit der Maschine »Cornflakes oder Cadillacs« hergestellt werden, entscheidend sei die von der Maschine vorgegebene »Technik des Zerlegens« von Prozessen, auch in ihren sozialpsychologischen Konsequenzen für die Menschen. Medien bestimmen unsere Welt und uns selbst im grundlegenden Sinne, Medienumbrüche verändern unsere Welt.

Ausgehend von McLuhans Grundthese, das Medium sei die Botschaft, kritisiert er die Position des NBC-Gründers David Sarnoff (S. 26f.). Dieser vertritt in einer Rede die weitverbreitete Auffassung, ein Medium sei nicht an sich schlecht oder gut, es komme auf die Inhalte an. Sarnoff geht auf das Beispiel des Buchdrucks ein, der sowohl Schund als auch hochwertige Literatur verbreitet habe. McLuhan zufolge verfehlt Sarnoff damit das Wesen des Medienwandels, den der Buchdruck bedeutet: Er stellte eben nicht nur eine Möglichkeit dar, altbekannte Inhalte schneller oder extensiver zu verbreiten: »Es ist General Sarnoff nie aufgefallen, daß ein Medium etwas anderes tun könnte, als sich dem bereits Vorhandenen anzuschließen« (S. 27). Der Buchdruck veränderte, so könnte man McLuhan, der diesen Punkt nicht näher ausführt, weiter denken, tiefgreifend und nachhaltig die Welt des Menschen bis zu ihrer Infrastruktur und wirtschaftlichen Ordnung. Unter diesem Gesichtspunkt ist es tatsächlich nachrangig, welche Inhalte mit dem Buchdruck vermittelt werden: Die Medientechnik selbst bringt die Veränderungen mit sich.

Erst mit den Abstraktionsbewegungen der bildenden Künste – McLuhan wählt das Beispiel des Kubismus – sei ein Bewusstsein dafür entstanden, dass das Medium (hier: das Bild), die Botschaft sei und nicht lediglich der Träger eines Inhalts (S. 30). Dadurch, dass die modernen Künstler abstrakter Bilder die zuvor in der Kunstgeschichte perfektionierte Illusion von Räumlichkeit in Bildern bewusst aufgegeben haben, schaffen sie »wirklich Gemälde [...] und nicht Illusionen« (S. 29). Der Betrachter wird gar nicht dazu verführt, in den

Bildern die Abbildung von Realität zu entdecken oder Bilder an ihrem Ikonizitätsgrad zu messen, sondern wird sehr entschieden mit den medialen Möglichkeiten, Formen und Farben auf einer Fläche zu arrangieren, konfrontiert. Solange die Menschen noch auf einen bildtranszendierenden Bedeutungszusammenhang verweisen, ist ihnen die Botschaft des Mediums nicht deutlich geworden. Auch diese These stellt McLuhan wieder in große kulturgeschichtliche Zusammenhänge:

Vor der elektrischen Geschwindigkeit und der Berücksichtigung der Gesamtwirklichkeit war es nicht klar, daß das Medium die Botschaft ist. Die Botschaft, so schien es damals, sei der Inhalt, als die Leute noch fragten, was ein Gemälde bedeute. Doch wäre es ihnen nie eingefallen zu fragen, was eine Melodie, ein Haus oder Kleid bedeute. In solchen Dingen haben die Menschen eine gewisse ganzheitliche Auffassung der Struktur, Form und Funktion als eine Einheit beibehalten. (S. 30)

Das Medium als »Ausweitung unserer eigenen Person« (S. 21)

McLuhan versteht Medien als »Ausweitung unserer eigenen Person« (S. 21). Damit knüpft er an eine Tradition an, die den Menschen als ein Wesen charakterisiert, das über Prothesen seinen Wahrnehmungs- und Handlungsbereich erweitern kann. Sigmund Freud charakterisiert in seiner Schrift »Das Unbehagen in der Kultur« 1930 den Menschen als »Prothesengott«: »Der Mensch ist sozusagen eine Art Prothesengott geworden, recht großartig, wenn er alle seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich noch viel zu schaffen.« Freud zufolge ist der Prozess der zunehmenden Gottesähnlichkeit des Menschen noch lange nicht abgeschlossen, wobei er aus der Perspektive des Jahres 1930 skeptisch zu bedenken gibt, »daß der heutige Mensch sich in seiner Gottähnlichkeit nicht glücklich fühlt« (Freud 1999, S. 451; beide Zitate). Das kulturkritische Pathos Freuds ist bei McLuhan in einzelnen Passagen noch zu vernehmen, es spielt aber für die Medientheorie keine Rolle mehr.

»Diese für alle Medien charakteristische Tatsache bedeutet, daß der Inhalt eines Mediums immer ein anderes Medium ist.« (S. 22)

Ebenso wie das apodiktische Statement »Das Medium ist die Botschaft«, hat sich die These McLuhans als produktiv für die Medienwissenschaften erwiesen, dass der Inhalt jedes Mediums ein anderes Medium ist. Dieses Medienverständnis weitet den Medienbegriff aus, von den technologischen Kommunikations- und Speichermedien hin zu einem relational bestimmten Medienbegriff, der von extremen »Ausweitungen« hin immer näher an den Menschen heranrückt: »Der Inhalt der Schrift ist die Sprache, genauso wie das geschriebene Wort Inhalt des Buchdrucks ist und der Druck wieder Inhalt des Telegraphen ist. Auf die Frage: »Was ist der Inhalt der Sprache?« muß man

antworten: »Es ist ein effektiver Denkvorgang, der an sich nicht verbal ist« (S. 22).

Wichtig ist ihm in diesem Zusammenhang, dass die Medien nicht aufgrund ihres Inhalts wirken, sondern in ihrer und aufgrund ihrer Medialität:

Denn der ›Inhalt‹ eines Mediums ist mit dem saftigen Stück Fleisch vergleichbar, das der Einbrecher mit sich führt, um die Aufmerksamkeit des Wachhundes abzulenken. Die Wirkung des Mediums wird gerade deswegen so stark und eindringlich, weil es wieder ein Medium zum ›Inhalt‹ hat. Der Inhalt eines Films ist ein Roman, ein Schauspiel oder eine Oper. Die Wirkung des Films ist ohne Beziehung zu seinem Programminhalt. Der Inhalt von Geschriebenem oder Gedrucktem ist Sprache, aber der Leser ist sich des Drucks oder der Sprache fast gar nicht bewußt. (S. 38)

Inwiefern diese ›Verschachtelung‹ der Medien beliebig fortgesetzt werden kann und nach welchen Kriterien wir ein Medium zum Inhalt eines anderen bestimmen, problematisiert McLuhan nicht, sodass seine Ausführungen besonders in diesem Punkt argumentativ mehr Stringenz zu wünschen übrig lassen.

»Wir sind in unserer neuen elektrischen Welt befangen, wie der Eingeborene in unserer alphabetischen und mechanisierten Welt verstrickt ist« (S. 35)

Die Konfrontation mit den elektrischen Medien Radio und Fernsehen fordert McLuhan zufolge den Menschen der westlichen Welt. McLuhan bedient sich zur Illustration seiner These einer psychiatrischen Studie aus den 1950er Jahren, die die Auswirkungen der Alphabetisierung auf die Stammesstrukturen in afrikanischen Bevölkerungsgruppierungen untersucht. Er stellt fest:

Wir sind in unserem alphabetischen Milieu nicht besser auf eine Begegnung mit dem Radio oder Fernsehen vorbereitet, als der Eingeborene von Ghana fähig ist, mit dem Alphabetentum fertigzuwerden, das ihn aus der Welt der Stammesgemeinschaft herausreißt und in der Absonderung des Einzelmenschen stranden läßt. (S. 35)

Diesen Veränderungen ist der Mensch ausgeliefert. Die Verformungen, die der Medienwandel auf der anthropologischen Ebene nach sich zieht, beziehen sich nicht nur auf das Verhalten und Denken des Menschen, sondern, viel weitreichender, auf die Wahrnehmung und die Sinnesorganisation des Menschen. Ein Widerstand gegen den Medienwandel ist zwecklos, jedoch gibt es einen ›Typ‹ Mensch, der sich von den Verformungen frei machen kann, der »der Technik ungestraft begegnen kann« (S. 39): der »ernsthafte Künstler«. Dieser gilt McLuhan als Spezialist für die Sinneswahrnehmung und kann als ›Profi‹ den Zumutungen der technischen Medien begegnen. Abgesehen von

diesen ›happy few‹ jedoch sind die Medien für die Menschen omnipräsent und in ihren Auswirkungen unkontrollierbar. Auch ohne explizite Bewertung dieser Veränderungen des Wahrnehmungsapparats wirken McLuhans Thesen bedrohlich und machen auf die blinden Flecken einer unkritisch-abwartenden Medienrezeption aufmerksam, ohne in eine generelle kulturkritische Medienschelte einzustimmen.

Literatur

- Freud, Sigmund [1930] 1999: »Das Unbehagen in der Kultur.« In: Ders.: *Gesammelte Werke* Bd. XIV, Frankfurt a.M., S. 419-506.
- McLuhan, Marshall [1964] 1994: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Dresden, Basel.

Aufgaben

1. Der amerikanische Künstler Bruce Nauman arbeitet in seinen Installationen (z.B. *None Sign*, *Neon Sign* [1979]) mit Neon-Röhren. Sehen Sie sich Abbildungen seiner Installationen im Internet an. Begründen Sie mit McLuhans Medienverständnis, inwiefern die Kunst von Bruce Nauman das Medium als Botschaft versteht.
2. Diskutieren Sie anhand von Auto, Atombombe und Smartphone, inwieweit Medien und Technologien als »Erweiterungen unserer eigenen Person« im Sinne McLuhans angesehen werden können.
3. Nehmen Sie Stellung zu Sigmund Freuds These zum Prothesengott Mensch, »daß der heutige Mensch sich in seiner Gottähnlichkeit nicht glücklich fühlt« (Freud 1999, S. 451).
4. Entwerfen Sie ein fiktives Gespräch zwischen McLuhan und Freud über soziale Netzwerke, in dem sie die Positionen der beiden deutlich herausstellen.

MEDIENKRITIK ALS KULTURKRITIK

Max Horkheimer/Theodor W. Adorno:

Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug (1947)

Kontext

»Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug« ist ein Kapitel aus der Sammlung von Essays, die Max Horkheimer (1895-1973) und Theodor W. Adorno (1903-1969) unter dem Titel *Dialektik der Aufklärung* veröffentlichten. Sie stammen aus den Jahren 1939-1944, der Zeit des Nationalsozialismus, und wurden 1944 erstmals in New York veröffentlicht. Der Band in seiner heute genutzten Fassung wurde erstmals 1947 in Amsterdam publiziert.

Horkheimer war Leiter des Frankfurter Instituts für Sozialforschung, bis es, kurz nach der »Machtergreifung«, von den Nationalsozialisten im März 1933 geschlossen wurde. Horkheimer emigrierte und lebte seit 1941 in Los Angeles. Sein enger Vertrauter und Mitarbeiter Adorno folgte ihm, sodass sie die Zusammenarbeit in den USA fortsetzten. Die Thesen Adornos und Horkheimers begründeten die »Kritische Theorie« der »Frankfurter Schule« und wirkten nachhaltig in die Studentenbewegung der 1960er Jahre hinein.

Das berühmte Kapitel »Kulturindustrie« speist sich aus den Erfahrungen des Nationalsozialismus und der deutschen Zwischenkriegszeit ebenso wie aus den Eindrücken der amerikanischen Film- und Kulturszene an der Westküste der USA: Die Autoren erlebten in Deutschland die »Gleichschaltung« und Instrumentalisierung der Medien und wurden in Los Angeles mit einer Kultur konfrontiert, in der Reklame und Massenmedien, in weitaus stärkerem Maße als in Frankfurt, den Alltag prägten.

Horkheimer und Adorno setzen sich im »Kulturindustrie«-Kapitel mit Karl Marx' Analyse des Kapitalismus auseinander und übertragen zentrale Begriffe und Gedanken auf den Sektor der Kulturproduktion. Die schon im Titel der Sammlung angesprochene »Dialektik« ist auch für das Kapitel der Kulturindustrie maßgeblich: Die Widersprüchlichkeit lässt sich nicht durch Totalitarismus (Faschismus und Nationalsozialismus) oder den schönen Schein der Reklame oder des Hollywoodfilms auflösen, sondern ist das, was sich nicht vereinnahmen lässt und was immer wieder zu neuem Denken und zu neuer Kritik reizt.

Ausgangspunkt

Prägend für die kritische Medientheorie, die Horkheimer und Adorno entwerfen, ist die Beobachtung, dass unterschiedliche Medien zu einem Medienverbund zusammenwachsen, der nicht nur die Gesellschaft als Ganzes beeinflusst, sondern auch jeden Einzelnen unter Druck setzt. Hierin liegt

ein kategorischer Unterschied zur älteren Medienkritik. Es geht nicht mehr um das einzelne Medium, das – oftmals in Medienkonkurrenz zu etablierten Medien – im Übermaß konsumiert wird. In der Lesesuchtdebatte des 18. Jahrhunderts beispielsweise sorgte man sich noch um das einzelne lesende ›Frauenzimmer‹, als Lösung des wahrgenommenen Problems der Lesesucht galt es, die Lektüre zu reduzieren, zu lenken oder aufzugeben. Horkheimer und Adorno diagnostizieren jedoch eine viel tiefgreifendere Veränderung, die die Medien vornehmen: Medien durchziehen jeden sozialen Bereich, in dem Menschen agieren; wir können nur in Medien kommunizieren, handeln, leben. Selbst dann, wenn wir uns bewusst gegen die Nutzung eines Mediums entscheiden, prägt es unsere soziale Umwelt, sodass wir uns nicht entziehen können.

Thesen

»Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit. Film, Radio und Magazine machen ein System aus. Jede Sparte ist einstimmig in sich und alle zusammen.« (S. 128)

Das Zwanzigste Jahrhundert ist gekennzeichnet durch eine rasant zunehmende Pluralität der Medien. Neben den bestehenden Printmedien treten neue Massenmedien, Radio und Fernsehen, auf den Plan. Die audiovisuellen Medien setzen sich durch. Interessanterweise deuten Horkheimer und Adorno diese Zunahme an medialen Erscheinungsformen nicht als willkommene bunte Vielfalt, sondern als gleichförmiges System. Der Pluralismus ist ihnen zufolge nur vordergründig vorhanden. Die Medien machen einen einzigen Verbund aus, der dadurch große Macht erlangt. Die ›Gleichschaltung‹ der Medien beziehen die Autoren nicht explizit auf die politische ›Gleichschaltung‹ der Medien zur Zeit des Nationalsozialismus, in der die Pressefreiheit aufgegeben und künstlerische Produkte wie Filme der politischen Zensur unterlagen. In der »Kulturindustrie« ist die ›Gleichschaltung‹ auf einer anderen Ebene gedacht, die nicht erst nachträglich durch politische Akteure eingezogen wird, sondern in den Medien und ihrem kapitalistischen Produktions- und Rezeptionszusammenhang selbst begründet ist. Wie die klassische Industrie, so ist auch die Kulturindustrie in den Händen der herrschenden Klasse. Sie bestimme das System der Medien, sodass alle vermeintliche Vielfalt und Freiheit der Medieninhalte nur eine Täuschung sei: »Die ästhetischen Manifestationen noch der politischen Gegensätze verkünden gleichermaßen das Lob des stählernen Rhythmus« (S. 128). Die Metapher des Stahls, die im Text vorkommt, macht auf die analogen Strukturen der alten Industrie und der medialen Kulturindustrie aufmerksam. Analog zu den von Karl Marx einhundert Jahre zuvor beschriebenen Zuständen der Gesellschaft zur Zeit der Industrialisierung und des Kapitalismus beschreiben Horkheimer und Adorno

die spätkapitalistische Kulturindustrie. Damit weisen sie darauf hin, dass die Grundprobleme der kapitalistischen Gesellschaft keineswegs gelöst sind, sondern sich nur, zusammen mit der Industrie, auf einen anderen Sektor verlagert haben. Ein zentraler Begriff in der »Kulturindustrie« ist die »Manipulation«. Die verschleierte Machtausübung gehe von den Mächtigen der Gesellschaft aus. Die ökonomisch Stärksten, also Mitglieder der herrschenden Klasse, üben ihre Macht mithilfe der technischen Medien aus:

In der Tat ist es der Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt. Verschwiegen wird dabei, dass der Boden, auf dem die Technik Macht über die Gesellschaft gewinnt, die Macht der ökonomisch Stärksten über die Gesellschaft ist. (S. 129)

Die Autoren führen weiter aus: »Technische Rationalität heute ist die Rationalität der Herrschaft selbst. Sie ist der Zwangscharakter der sich selbst entfremdeten Gesellschaft« (ebd.). In dieser – ebenfalls von Marx geerbten – These der Entfremdung wird die Drastik der Sichtweise auf Medien deutlich. Marx sah in der modernen Arbeitsgesellschaft eine Entfremdung des Menschen von seiner Arbeit gegeben: Anders als ein Handwerker, der ein Werkstück in einem vollständigen Arbeitsprozess herstellt und dann selbst an einen Kunden verkauft, ist der moderne Arbeiter nur an einem kleinen Ausschnitt der Produktion beteiligt und stellt seine Arbeitskraft dem Fabrikbesitzer zur Verfügung. Horkheimer und Adorno stellen mit Blick auf den Kultursektor die ganze Gesellschaft als entfremdet dar. Am Beispiel des Entwicklungsschritts vom Telefon zum Radio wird die Entfremdung für sie offensichtlich: Können am Telefon beide Gesprächspartner hören und sprechen, ist der Radioempfänger ausschließlich zum passiven Hören bestimmt (vgl. S. 129). Mit dieser Problematik der Radiorezeption setzt sich Bertolt Brecht in der »Radiotheorie« (vgl. S. 234-241 im vorliegenden Buch) auseinander.

»Die ganze Welt wird durch das Filter der Kulturindustrie geleitet.«

(S. 134)

Nicht nur in den technischen Bedingungen der Medien sehen Horkheimer und Adorno eine Bedrohung für den Menschen, sondern auch in den medial vermittelten Inhalten. Beide formen die Welt in einer Weise um, die den Autoren gewaltsam erscheint. Als Beispiel dient ihnen der Film. Mit dem obigen Zitat (»Filter der Kulturindustrie«) ist sowohl die Verwertung der Welt als Stoffvorlage für z.B. Filme gemeint als auch der Effekt, den die Rezeption bewirkt. Damit unterscheiden sich Filme grundlegend von Kunstwerken, die noch nicht unter den Bedingungen der Kulturindustrie entstanden sind. Der Film ist Horkheimer und Adorno zufolge vollkommen erwartbar und schematisch angelegt: »Durchweg ist dem Film sogleich anzusehen, wie er ausgeht,

wer belohnt, bestraft, vergessen wird, und vollends in der leichten Musik kann das präparierte Ohr nach den ersten Takten des Schlagers die Fortsetzung raten und fühlt sich glücklich, wenn es wirklich so eintrifft« (S. 133). Die Erwartbarkeit und Totalität unterscheiden den Film von den Kunstwerken, die noch außerhalb der Kulturindustrie entstanden sind: Diese bürgerlichen Kunstwerke von der Romantik bis zur Moderne gewannen ihren Kunstcharakter durch Details, die nicht im Ganzen des Werks aufzugehen scheinen und doch einen Zusammenhang bilden. Im Film nun sind die Details dem Ganzen des Films untergeordnet: »Gegensatzlos und unverbunden tragen Ganzes und Einzelheit die gleichen Züge. Ihre vorweg garantierte Harmonie verhöhnt die errungene des großen bürgerlichen Kunstwerks« (S. 134).

Je mehr sich die Filmproduktion entwickelte, desto mehr nehmen die handwerkliche Perfektion und der Einsatz von Effekten zu. Die ersten Filme mussten, allein aufgrund der Tatsache, dass es Stummfilme waren, einen hohen Abstraktionsgrad einsetzen. Der Tonfilm wurde von vielen Künstlern und Intellektuellen kritisch gesehen, da er diese Abstraktion, die zum Einsatz künstlerischer Darstellungsmittel zwang, überflüssig machte: Die Filme wurden realistischer. An diese Beobachtung knüpfen Horkheimer und Adorno Bedenken:

Das Leben soll der Tendenz nach vom Tonfilm nicht mehr sich unterscheiden lassen. Indem er, das Illusionstheater weit überbietend, der Phantasie und dem Gedanken der Zuschauer keine Dimension mehr übrig läßt, in der sie im Rahmen des Filmwerks und doch unkontrolliert von dessen exakten Gegebenheiten sich ergehen und abschweifen könnten, ohne den Faden zu verlieren, schult er den ihm Ausgelieferten, ihn unmittelbar mit der Wirklichkeit zu identifizieren. (S. 134)

In diesem Zitat finden sich klassische medienkritische Argumente, die auf verschiedene Medien angewendet wurden: Erstens: Medien ebnen den Unterschied zwischen Fiktion und Realität ein, sodass die Mediennutzer zwischen den Ebenen nicht mehr unterscheiden können. Zweitens: Medien schränken die Phantasie der Nutzer ein, da diese zum passiven Konsum statt zum gestalterischen Umgang mit Welt gebracht werden. Drittens: Der Nutzer ist den Medien und ihrer Wirkung auf ihn ausgeliefert.

Diese Haltung, die die Kulturindustrie im Menschen hervorruft, beeinflusse ihn jedoch nicht nur in der konkreten Situation der Mediennutzung, sondern lege sich als Filter über seine Wahrnehmung insgesamt. Drastisch formuliert: Indem er sich dem Leben gleich macht, diktiert der Film die Maßstäbe für das reale Leben: »Je dichter und lückenloser ihre Techniken die empirischen Gegenstände verdoppeln, umso leichter gelingt heute die Täuschung, daß die Welt draußen die bruchlose Verlängerung derer sei, die man im Lichtspiel kennenlernt« (S. 134).

»Immerwährend betrügt die Kulturindustrie ihre Konsumenten um das, was sie immerwährend verspricht.« (S. 148)

Interessant vor dem Hintergrund einer diskutierten Sexualisierung der heutigen Gesellschaft in der ›Generation Porno‹ sind die Ausführungen der Autoren zum Verhältnis von Kulturindustrie und Sexualität. Horkheimer und Adorno beschreiben die Wirkung, die die ständig exponierten sexuellen Reize in den Produkten der Kulturindustrie, in Hochglanzmagazinen und Filmen, auf die Rezipienten haben. Ihrer Argumentation zufolge ist gerade der ständige Verweis auf den sexuellen Akt das, was das reale Verlangen unterdrückt und dessen Erfüllung letztlich verhindert:

Die permanente Versagung, die Zivilisation auferlegt, wird den Erfassten unmißverständlich in jeder Schaustellung der Kulturindustrie nochmals zugefügt und demonstriert. Ihnen etwas bieten und sie darum bringen ist dasselbe. Das leistet die erotische Betriebsamkeit. Gerade weil er nie passieren darf, dreht sich alles um den Koitus. (S. 149).

Damit wird die oberflächliche Freizügigkeit in der Kulturindustrie als letztlich prüde entlarvt:

Keine erotische Situation, die nicht mit Anspielung und Aufreizung den bestimmten Hinweis vereinigte, daß es nie und nimmer so weit kommen darf. [...] Kulturindustrie ist pornografisch und prüde. So reduziert sie Liebe auf romance. Und reduziert wird vieles zugelassen, selbst Libertinage als gängige Spezialität, auf Quote und mit der Warenmarke ›daring‹. (S. 148)

Diese an der zeitgenössischen amerikanischen Kultur wahrgenommene Verbindung von exponierter Pornografie und unterdrückter Sexualität führen die Autoren auch auf die Reproduzierbarkeit der kulturindustriellen Güter zurück:

Die Serienproduktion des Sexuellen leistet automatisch seine Verdrängung. Der Filmstar, in den man sich verlieben soll, ist in seiner Ubiquität von vornherein seine eigene Kopie. Jede Tenorstimme klingt nachgerade wie eine Carusoplatte, und die Mädchen- gesichter aus Texas gleichen schon als naturwüchsige den arrivierten Modellen, nach denen sie in Hollywood getypt würden. (Ebd.)

Auch im Bereich der Erotik lässt die Kulturindustrie also keinen individuellen und phantasievollen Spielraum. Durch die Standardisierung von Schönheit und Sexualität und das ständige Verhandeln von beidem beeinflusst sie das sexuelle Verlangen außerhalb der Medien und banalisiert auch hier Sexualität und Liebe nach dem Vorbild der Kulturindustrie.

»Fun ist ein Stahlbad. Die Vergnügungsindustrie verordnet es unablässig. Lachen in ihr wird zum Instrument des Betrugs am Glück.« (S. 149)

Ein halbes Jahrhundert bevor die Kritik an der »Spaßgesellschaft« zum guten Ton gehört, kritisieren Horkheimer und Adorno den verordneten Spaß der Kulturindustrie. Sie schreiben – dies lässt der Text mutmaßen – im Bewusstsein darüber, dass gerade im nationalsozialistischen Deutschland die leichte Unterhaltung Hochkonjunktur hatte und Programme wie »Kraft durch Freude« die Deutschen bei Laune hielten, während zugleich Gräueltaten verübt wurden. Das Lachen, das sie in den Erzeugnissen der Kulturindustrie beobachten, gilt ihnen als missgünstiges, unsolidarisches Auslachen:

In der falschen Gesellschaft hat Lachen als Krankheit das Glück befallen und zieht es in ihre nichtswürdige Totalität hinein. Das Lachen über etwas ist allemal das Verlachen, und das Leben [...] ist in Wahrheit das einbrechende barbarische, die Selbstbehauptung, die beim geselligen Anlaß ihre Befreiung vom Skrupel zu feiern wagt. (S. 149)

So deuten die Verfasser den Hang zum Vergnügen in der Kulturindustrie vor allem als »Apologie der Gesellschaft« (S. 153), als Verteidigung gegenüber möglichen Schuldzuweisungen:

Vergnügtsein heißt Einverständnis. Es ist möglich nur, indem es sich gegenüber dem Ganzen des gesellschaftlichen Prozesses abdichtet, dumm macht und von Anbeginn den unentrinnbaren Anspruch jedes Werks, selbst des wichtigsten, widersinnig preisgibt: in seiner Beschränkung das Ganze zu reflektieren. Vergnügen heißt allemal: nicht daran denken zu müssen, das Leiden zu vergessen, noch wo es gezeigt wird. Ohnmacht liegt ihm zu Grunde. Es ist in der Tat Flucht, aber nicht, wie es behauptet, Flucht vor der schlechten Realität, sondern vor dem letzten Gedanken an Widerstand, den jene noch übriggelassen hat. (S. 153)

In dieser Passage liegt die politische Sprengkraft der Argumentation Horkheimers und Adornos: Die Kulturindustrie erzeuge passive und letztlich unglückliche, resignierte Konsumenten, die sich durch die stetige Abhängigkeit von ihr nicht mehr mit der Realität auseinandersetzen und so alle Widerstandskraft gegen dieses System, das ihnen schadet, einbüßen.

Indem der Rezipient sich der Kulturindustrie aussetzt, willige er unbewusst ein, keine wahrhaftige Befriedigung seiner Bedürfnisse zu finden, kein Glück im emphatischen Sinne. Er gewinnt hingegen eine Flucht aus dem Alltag – wobei, wie bereits herausgestellt, die Kulturindustrie keine wirkliche Alternative zum Alltag bietet, sondern ihn reproduziert. Damit schließt sich ein Teufelskreis unbefriedigter Bedürfnisse. In den Worten der Autoren:

Das Prinzip [der Kulturindustrie] gebietet, ihm zwar alle Bedürfnisse als von der Kulturindustrie erfüllbare vorzustellen, auf der anderen Seite aber diese Bedürfnisse vorweg so einzurichten, daß er in ihnen sich selbst nur noch als ewigen Konsumenten, als Objekt der Kulturindustrie erfährt. Nicht bloß redet sie ihm ein, ihr Betrug wäre die Befriedigung, sondern sie bedeutet ihm darüber hinaus, daß er, sei's wie es sei, mit dem Gebotenen sich abfinden müsse. Mit der Flucht aus dem Alltag, welche die gesamte Kulturindustrie in allen ihren Zweigen zu besorgen verspricht, ist es bestellt wie mit der Entführung der Tochter im amerikanischen Witzblatt: der Vater hält im Dunklen die Leiter. Kulturindustrie bietet als Paradies denselben Alltag wieder an. [...] Das Vergnügen befördert die Resignation, die sich in ihm vergessen will. (S. 150)

Die Kulturindustrie träge ihren Teil dazu bei, das »denkende Subjekt« (S. 158) abzuschaffen und führe letztlich zur »Abschaffung des Individuums« (S. 163). Hier beschreiben die Autoren Phänomene der modernen Lebenswelt, die sich in ihrer Drastik in den letzten Jahrzehnten eher verschärft haben dürften: Die Menschen müssen flexibel sein in ihren Arbeitsverhältnissen und Beziehungen. Symptomatischerweise ist nicht mehr die Emanzipation von der Gesellschaft das leitende Thema, sondern die Integration in die Gesellschaft:

Das Existieren im Spätkapitalismus ist ein dauernder Initiationsritus. Jeder muß zeigen, daß er sich ohne Rest mit der Macht identifiziert, von der er geschlagen wird. [...] Jeder kann sein wie die allmächtige Gesellschaft, jeder kann glücklich werden, wenn er sich nur mit Haut und Haaren ausliefert, den Glücksanspruch zediert. In seiner Schwäche erkennt die Gesellschaft ihre Stärke wieder und gibt ihm davon. Seine Widerstandslosigkeit qualifiziert ihn als zuverlässigen Kanonisten. So wird die Tragik abgeschafft. Einmal war der Gegensatz des Einzelnen zur Gesellschaft ihre Substanz. (S. 162)

Tragik, wie sie die großen Tragödien oder die bürgerlichen Romane des 19. Jahrhunderts verhandeln, hatte gerade die Unvereinbarkeit von Individuum und gesellschaftlicher Ordnung zum Kern. Ihre Zeit ist vorbei und wird von der Kulturindustrie abgelöst, die im Kollektiven die Auflösung der individuellen Konflikte verortet. Auch hier lässt sich die Erfahrung wiedererkennen, die die Autoren mit dem Nationalsozialismus als einer Ideologie gemacht haben, die den Widerstand des Individuums nicht zuließ, sondern das Aufgehen in der Gemeinschaft einforderte.

Das Wunder der Integration aber, der permanente Gnadenakt des Verfügenden, den Widerstandslosen aufzunehmen, der seine Renitenz hinunterwürgt, meint den Faschismus. [...] Die Fähigkeit zum Durch- und Unterschlupfen selber, zum Überstehen des eigenen Untergangs, von der die Tragik überholt wird, ist die der neuen Generation; sie sind zu jeder Arbeit tüchtig, weil der Arbeitsprozeß sie keiner verhaften läßt. Es erinnert

an die traurige Geschmeidigkeit des heimkehrenden Soldaten, den der Krieg nichts anging [...]. Die Liquidation der Tragik bestätigt die Abschaffung des Individuums. (S. 163)

Produkt des Spätkapitalismus ist das fügsame Gesellschaftsmitglied, das seine kritische Denkfähigkeit unterdrückt und seine Energie dem flexiblen Arbeitsmarkt zur Verfügung stellt. In seiner Freizeit ist es gebannt von den Versprechungen der Kulturindustrie, die ihm vermeintlich einen Weg aus dem Alltag bahnen, letztlich jedoch zur Resignation führen, da die tatsächlichen menschlichen Bedürfnisse und das Streben nach Glück unbeantwortet bleiben müssen.

Wirkung

Horkheimers und Adornos Thesen aus dem Kulturindustrie-Kapitel deuten die Massenmedien und Reklame unterschiedslos als manipulativ. Sie stellen den Autoren zufolge im Zusammenhang mit den spätkapitalistischen Machtverhältnissen eine Bedrohung für das Individuum dar. In dieser pauschal ablehnenden Haltung der massenmedialen Kulturproduktion gegenüber steckt das Misstrauen gegen die ›Gleichschaltung‹ aus politischen oder ökonomischen Gründen. Sie wird der Komplexität der Massenmedien und Kulturprodukte aus heutiger Sicht nicht gerecht, da sie die Übersetzung der Haltung bürgerlicher Kunstwerke in die neuen Medien (etwa den Autorenfilm) nicht berücksichtigt. Gegenüber früheren Positionen, wie der Walter Benjamins, oder späteren, wie der Hans Magnus Enzensbergers, bleibt ihre Sicht auf Medien und Kulturproduktion pessimistisch, ohne einen Ausweg zu skizzieren. Diese ablehnende Haltung hat vielfach Kritik provoziert. Andererseits ist unbestritten, wie klarsichtig die Autoren die damals noch sehr neuen zeitgenössischen Phänomene analysieren und in ihrer Tragweite für das Individuum und die Gesellschaft beschreiben. Der apodiktische Stil, der auch charakteristisch für weitere Werke Adornos ist, führt in seiner Treffsicherheit dazu, dass einzelne Zitate oder Schlagwörter aus der Kulturindustrie berühmt wurden.

Gerade die These der Manipulation durch Medien wurde durch die kapitalismuskritische, linke Studentenbewegung der 1960er Jahre, die ›68er‹, dankbar aufgegriffen. Reklame, aber auch seichte Popmusik galten als Teile der Kulturindustrie, wohingegen die komplexeren, eher Widerstand gegen die Gesellschaft verkündenden, Teile der Popkultur von dem Verdacht der Kulturindustrie ausgenommen wurden. Dies wäre sicher nicht im Sinne Horkheimers und Adornos gewesen, die auch diejenigen Produktionen, die sich gesellschaftskritisch zeigten, zum Teil des Systems der Kulturindustrie erklären. Auch wenn der Text selbst schon über sechzig Jahre alt ist, hat seine Diagnose in vielen Teilen Gültigkeit bewahrt. Die Drastik, mit der Horkheimer und Adorno jedoch den Untergang des Individuums perhorreszierten, erscheint,

einige Generationen später, übertrieben – oder kann nicht mehr wahrgenommen werden, weil wir schon in eine Welt hineingeboren wurden, die von der Kulturindustrie durchwirkt ist.

Literatur

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. [1947] 2001: »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug.« In: Dies.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M., S. 128-176.

Aufgaben

1. Horkheimers und Adornos These einer »Kulturindustrie«, die den Menschen in einer Medienwelt keine Schlupflöcher lässt, wird heute meist als übertrieben dargestellt. Entwickeln Sie Argumente, um dieser Auffassung zu widersprechen.
2. »Die Serienproduktion des Sexuellen leistet automatisch seine Verdrängung.« – Nehmen Sie kritisch Stellung zu diesem Zitat aus dem »Kulturindustrie«-Kapitel, indem Sie es auf die Verfügbarkeit sexueller Kontakte in Zeiten von Dating-Apps wie Tinder beziehen.
3. Informieren Sie sich über die Propaganda des »Dritten Reichs«. Vergleichen Sie die Mechanismen des nationalsozialistischen Propagandaapparats mit deren Beschreibung in Horkheimer/Adornos »Kulturindustrie«-Text.
4. Stellen Sie sich vor, Sie hätten den Auftrag, über »Kulturindustrie« im 21. Jahrhundert zu schreiben. Welche Phänomene würden Sie herausgreifen? Schreiben Sie einen Essay, in dem Sie sich kritisch mit einem dieser Phänomene auseinandersetzen.

MEDIENNUTZUNG ALS EMANZIPATION DER NUTZER

Hans Magnus Enzensberger: *Baukasten zu einer Theorie der Medien* (1970)

Kontext

Hans Magnus Enzensbergers (*1929) Essay, der erstmals 1970 in seiner Zeitschrift *Kursbuch* erschien, setzt sich im Kontext der Studentenbewegung, der Neuen Linken, mit dem Spannungsfeld Medien und Gesellschaft auseinander. Enzensberger knüpft an Positionen der Frankfurter Schule um Adorno und

Horkheimer an, indem er deren Begriff der Kulturindustrie (vgl. S. 170-178 des vorliegenden Buchs) in den Begriff der Bewusstseins-Industrie überführt. Von Brechts Radiotheorie (vgl. S. 234-241 des vorliegenden Buchs) übernimmt er den Grundgedanken eines partizipatorischen Mediengebrauchs. Nachdem Enzensberger die Grundlagen seines sozialistischen Blickpunkts auf Medien entwickelt, geht er auf die Rolle von Schrift, Kunst und Literatur ein und setzt sich kritisch mit bestehenden Medientheorien, u.a. der McLuhans (vgl. S. 165-169 des vorliegenden Buchs), auseinander. Enzensberger, der in den 1950er Jahren zunächst mit Gedichtbänden debütierte, wurde in den späten 1960er Jahren zu einer wichtigen Stimme der Bundesrepublik Deutschland. Seine Essays, Zeitschriftenartikel und öffentlichen Auftritte zeigen die Prägung durch Karl Marx' Theorie der Gesellschaft, jedoch vermied es Enzensberger, sich als Gollionsfigur der neuen Linken verpflichten zu lassen und verteidigte eine eigenständige und kritische Haltung. Der »Baukasten zu einer Theorie der Medien« kann sowohl als Analyse der zeitgenössischen Medienwandelprozesse gelesen werden, als auch als Dokument der Politisierung des kulturellen Feldes der 1960er und 1970er Jahre – und schließlich als Prognose einer zunehmenden Vernetzung der Gesellschaft durch Kommunikationsmedien.

Ausgangspunkt

Enzensberger setzt sich kritisch mit der Haltung der Neuen Linken gegenüber den modernen Massenmedien auseinander, da er in ihren Vorbehalten, vor allem bezogen auf die Manipulation durch Medien, eine letztlich noch bürgerliche Scheu vor der Agitation der Massen durch die und in den Medien diagnostiziert. Laut Enzensberger verkennen die linken Medienkritiker das Potenzial der Medien und überlassen sie lieber den bürgerlichen oder unpolitischen Akteuren. Enzensberger nimmt die Situation der Massenmedien seiner Zeit als dialektischen Widerspruch wahr: »Der Kapitalismus der Monopole entfaltet die Bewußtseins-Industrie rascher und weitgehender als andere Sektoren der Produktion; er muß sie zugleich fesseln« (S. 159). Diesen Widerspruch soll eine sozialistische Medientheorie überwinden.

Zugleich schreibt er jenen Linken, die sich noch an der von Adorno und Horkheimer entwickelten, kulturkritischen Mediensicht orientieren, Rückwärtsgewandtheit zu, ein »Schwanken zwischen Angst und Verfallenheit« (S. 160). Er stellt dieser Perspektive ein progressives Programm einer vernetzten Mediennutzung im Sozialismus entgegen, wie er es bei Brecht in der Idee des Radios als Kommunikationsapparat anstelle eines Distributionsapparats vorgedacht fand: »Das offenbare Geheimnis der elektronischen Medien, das entscheidende politische Moment, das bis heute unterdrückt oder verstümmelt auf seine Stunde wartet, ist ihre mobilisierende Kraft« (S. 160).

Ziel

Es ist das Ziel Enzensbergers, auf diese mobilisierende Kraft der neuen Medien hinzuweisen. Es geht ihm darum, das gesellschaftsverändernde Potenzial der Medien bewusst zu machen, sodass sich neben einer rein affirmativen, passiven Nutzung der Medien und der generalisierenden Ablehnung derselben ein dritter Weg auftut: die Nutzung und Mitgestaltung dieser Medien durch alle: »Ein revolutionärer Entwurf muß nicht die Manipulateure zum Verschwinden bringen«, so Enzensberger, »er hat im Gegenteil einen jeden zum Manipulateur zu machen« (S. 166).

Thesen

»Die neuen Medien sind ihrer Struktur nach egalitär.« (S. 167)

Folgt man Enzensberger, so haben die neuen Massenmedien große Vorteile gegenüber den herkömmlichen Medien, wie etwa Büchern, da sie zur Egalität, d.h. zur prinzipiellen Gleichheit bzw. Chancengleichheit aller in der Gesellschaft hinführen können. Dadurch, dass sie schnelllebig sind und als Massenmedien alle in der Gesellschaft erreichen könnten, laufen sie Grundprinzipien der bürgerlichen Gesellschaft zuwider. Enzensberger führt aus:

Die neuen Medien sind aktions- und nicht kontemplativ, augenblicks- und nicht traditionell orientiert. Ihr Zeitverhältnis ist dem der bürgerlichen Kultur, die Besitz will, also Dauer, am liebsten Ewigkeit, völlig konträr. Die Medien stellen keine Objekte her, die sich horten und versteigern ließen. Sie lösen ›geistiges Eigentum‹ schlechthin auf und liquidieren das ›Erbe‹, das heißt, die klassenspezifische Weitergabe des immateriellen Kapitals. (S. 167)

In dieser These Enzensbergers lässt sich das innovative Potenzial seiner Medientheorie erkennen. Statt in den Chor der Medienkritiker einzustimmen, die die neuen Medien pauschal verdammen und sie als Symptome einer zunehmenden Amerikanisierung und Verflachung der Kultur wahrnehmen, analysiert er, auf einer Metaebene, die Struktur der Kritik an den neuen Medien. Er weist darauf hin, dass die neuen Medien auch deshalb abgelehnt werden, weil sie so wenig den bürgerlichen Vorstellungen von Kultur und Wertigkeit entsprechen. Dabei können die neuen Medien eine nachkapitalistische Ära einleiten und sind demnach, hinsichtlich ihrer Möglichkeiten, den ›alten‹ Medien sogar überlegen: »Die gespeicherte Information steht dem Zugriff aller offen, und dieser Zugriff ist ebenso augenblicksbestimmt wie die Aufnahme. Es genügt, das Modell einer Privatbibliothek mit dem eines vergesellschafteten Speichergeräts zu vergleichen« (S. 167).

Dieses Potenzial der Medien kann allerdings nur dann ausgeschöpft werden, wenn sich die Menschen seiner bewusst werden. Die Trennung in Medienproduzenten und Mediennutzer ist, so Enzensberger, eine sekundäre, d.h. nachträglich gezogene, und hat keine technischen Gründe:

Es ist falsch, Mediengeräte als bloße Konsumtionsmittel zu betrachten. Sie sind im Prinzip immer zugleich Produktionsmittel, und zwar, da sie sich in den Händen der Massen befinden, sozialisierte Produktionsmittel. Der Gegensatz zwischen Produzenten und Konsumenten ist den elektronischen Medien nicht inhärent; er muss vielmehr [...] künstlich behauptet werden. (S. 167f.)

»[W]er sich einbildet, Medienfreiheit werde sich von selbst einstellen, wenn nur jeder einzelne fleißig sende und empfange, geht einem Liberalismus auf dem Leim« (S. 170)

Enzensberger koppelt an die Medienfrage die Frage nach dem politischen System. Seine im Kontext der Studentenbewegung entwickelte Theorie verankert am Horizont das Ziel einer sozialistischen Gesellschaft. Vor dem Hintergrund dieses politischen Ziels knüpft er an die Öffnung der Medienproduktion für alle Mediennutzer bestimmte Bedingungen. Es gehe nicht darum, Belanglosigkeiten über die neuen Medien auszutauschen: »[D]ie Aussicht darauf, dass mit Hilfe der Medien in Zukunft jeder zum Produzenten werden kann, bliebe unpolitisch und borniert, sofern diese Produktion auf individuelle Bastelei hinausliefe« (S. 169f.). Beispielsweise wäre es nicht in Enzensbergers Sinn, dass, aus heutiger Perspektive, jeder Schminktipp auf YouTube hochladen kann. Vielmehr sollen sich die Beteiligten selbständig organisieren, um gesellschaftsverändernde Macht zu erlangen. Enzensbergers Glaube daran, dass genau diese Zielsetzung auch auf ein gesellschaftliches Interesse antwortet, lässt sich aus der ›'68-Bewegung‹ heraus verstehen: Um das Jahr 1968 herum kam es durch den Generationenkonflikt der Nachkriegsgeborenen mit ihren im nationalsozialistischen Deutschland sozialisierten Eltern zu gesellschaftlichen Spannungen, die ihre radikalsten Entladungen im ›deutschen Herbst‹, den Terrorakten der Roten Armee Fraktion (RAF) hatten. Studenten fanden sich in Gruppen zusammen, um von verschiedenen Ausgangspunkten aus die Gesellschaft zu verändern. Neben den verkrusteten politischen Strukturen und Hierarchien, die teils eine personelle Kontinuität aus dem Nazi-Regime förderten, wurde der Kapitalismus als ökonomisches System angegriffen. Alternative Geschäftsmodelle und Mediendistribution jenseits der etablierten Handelsstrukturen wurden erprobt. Manche dieser Modelle hatten eine kurze Laufzeit, andere, wie unabhängige Musiklabels oder der faire Handel, stellen heute ein wichtiges Standbein alternativer Konsumkultur dar.

»Eine sozialistische Bewegung hat [reale und legitime] Bedürfnisse nicht zu denunzieren, sondern ernst zu nehmen, zu erforschen und politisch produktiv zu machen« (S. 171)

Enzensberger wendet sich gegen die Manipulationsthese der Neuen Linken, die u.a. von der Voraussetzung ausgeht, dass der Massenkonsum falsche Bedürfnisse bei den Menschen erzeuge, um sie dann mit eigenen Mitteln zu befriedigen. Enzensberger setzt anders an. Er geht davon aus, dass die Bedürfnisse, die im Massenkonsum befriedigt werden, real und legitim sind. Erst wenn man diese Bedürfnisse analysiert hat, so Enzensberger, kann man sie ›politisch produktiv‹ machen. In diesem Sinne kann die Beobachtung von Medien und Mediennutzungsverhalten dazu führen, etwas über die Menschen zu lernen, mit denen man politisch etwas bewegen möchte. Platt formuliert: Nicht der Student der Soziologie soll für den Arbeiter entscheiden, was für diesen am besten ist, sondern eine sozialistische Bewegung muss alle Beteiligten mit ihren individuellen Bedürfnisse akzeptieren. Erst durch die Akzeptanz ihrer Bedürfnisse, können die »Massen« für eine Kulturrevolution gewonnen werden:

Es ist vollkommen klar, daß die Bewußtseins-Industrie in den bestehenden Gesellschaftsformen keines der Bedürfnisse, von denen sie lebt und die sie deshalb anfachen muß, befriedigen kann, es sei denn in illusionären Spielformen. Es kommt aber nicht darauf an, ihre Versprechungen zu demolieren, sondern darauf, sie beim Wort zu nehmen und zu zeigen, daß sie nur kultur-revolutionär eingelöst werden können. Sozialisten und sozialistische Regierungen, die die Frustration der Massen verdoppeln, indem sie ihre Bedürfnisse zu falschen erklären, machen sich zu Komplizen eines Systems, das zu bekämpfen sie angetreten sind. (S. 173)

Die Verachtung der Massen und ihrer Bedürfnisse sieht Enzensberger demnach als schädlich, unabhängig davon, ob sie von Seiten der Bewußtseins-Industrie oder von Seiten der sozialistischen Revolutionäre kommt.

Losgelöst vom Zeitkontext der linken Studentenbewegung um 1968 zeigt dieser Ansatz auch ein gedankliches Potenzial für Konsum- und Mediennutzungsfragen heute. Enzensberger nennt selbst keine Beispiele, da es ihm auf die geänderte Grundhaltung ankommt. Folgende Beispiele aber lassen sich aus unserem heutigen Alltag ableiten: Ein schnelles Auto mag, gerade in Ländern mit Geschwindigkeitsbegrenzungen, ein unnötiges Konsumgut sein, befriedigt aber das Bedürfnis nach Geltung und Autonomie. Nagellack in der Trendfarbe der Saison mag völlig überflüssig sein, verspricht aber physische Attraktivität und das Gefühl, modisch auf Stand zu sein und damit gesellschaftliche Akzeptanz zu erlangen. Das Verständnis, das Enzensberger in diesem Zusammenhang für die menschlichen Bedürfnisse aufbringt, ist ein interessanter Perspektivwechsel: Statt diese Bedürfnisse zu belächeln oder abzulehnen und

paternalistisch bestimmte Lebensstile und Mediennutzungsformen als die einzig richtigen für alle Menschen durchsetzen zu wollen, spricht er sich dafür aus, sie »ernst zu nehmen, zu erforschen und politisch produktiv zu machen« (S. 171). Am Beispiel des Computerspiels kann man diesen Blickwechsel auch für medienpädagogische Fragen vollziehen: Es kommt nicht darauf an, Jugendlichen das Spielen von Ego-Shootern schlichtweg zu verbieten und die hinter ihrer Leidenschaft dafür stehenden Bedürfnisse für nichtig zu erklären, sondern genau zu bestimmen, welche Bedürfnisse das Spiel befriedigt und von da aus weiter zu überlegen, ob und wie diese Motivationen außerdem umgesetzt werden können: Geht es darum, Geschicklichkeit zu trainieren und sich mit anderen zu messen? Geht es darum, sich aus der frustrierenden Alltagswelt »wegzuspielen«? Diese Bedürfnisse sollten nicht verurteilt, sondern ernst genommen werden.

»Im Übrigen lösen die Medien auch die alte Kategorie des Werks auf [...]«
(S. 184)

Das Werk, verstanden als etwas Immaterielles, das über das durch Medien Übermittelte hinaus geht, gibt es Enzensberger zufolge für die neuen Medien nicht mehr. Medien bringen statt eines Werks »Programme hervor«. Das hat einerseits Konsequenzen für den Status der Autorschaft, andererseits auch für das Programm der Medien selbst. Enzensberger behauptet, das Programm öffne sich »strukturell endlos auf seine eigenen Folgen hin« (S. 184). Das meint, dass das Programm nicht durch die einmalig umgesetzte Idee eines Autors bestimmt ist, sondern ein Selbstläufer wird: Ist eine Fernsehsendung beliebt, sprießen ähnliche Formate aus dem Boden. Der Autor, in der bürgerlichen Kultur eine zentrale Instanz, wird sich in Enzensbergers Modell einer sozialistischen Medienkultur selbst überflüssig machen (vgl. S. 185). Dabei versteht Enzensberger unter dem Begriff mehr als nur Schriftsteller, er bezeichnet damit insgesamt die Kunst- und Kulturschaffenden. Enzensberger vergleicht den Autor mit dem »Alphabetisateur«, der »seine Aufgabe erst erfüllt hat, wenn er nicht mehr benötigt wird« (S. 185). Der Autor, von dessen Ideen und progressiver Kreativität die Kultur leben muss, solange sie nicht sozialistisch umgeformt ist, hat – im positiven Sinne – ausgedient, wenn erst alle Mitglieder der neuen Gesellschaft mündige Kulturbürger und Mediennutzer geworden sind. »Strategisch ist seine Rolle klar«, kommentiert Enzensberger mit Blick auf den Autor, der »Autor hat als Agent der Massen zu arbeiten. Gänzlich verschwinden kann er erst dann in ihnen, wenn sie selbst zu Autoren, den Autoren der Geschichte geworden sind« (S. 186).

Wirkung

Enzensbergers Text aus dem Jahr 1970 zählt inzwischen zu den ›Klassikern‹ der kritischen Medientheorie und wurde auch außerhalb von Deutschland rezipiert. Der französische Medientheoretiker Jean Baudrillard nimmt in seinem »Requiem für die Medien« von 1972 Bezug auf Enzensberger und kritisiert dessen Optimismus hinsichtlich der revolutionären Macht neuer Medien: »Das Denken Enzensbergers [...] gibt sich optimistisch und offensiv«, so Baudrillard (Baudrillard 1978, S. 88). Er hingegen bleibt skeptisch gegenüber den Massenmedien und ihren Möglichkeiten. Baudrillard argumentiert mit McLuhan, dass die Medien nicht egalitär nutzbare Strukturen schaffen, sondern dass bereits die Medien selbst in ihrer Struktur so organisiert sind, dass eine produktive Nutzung der Medien durch alle verunmöglicht ist: »Nicht als Vehikel ihres Inhalts, sondern durch die Form und Operation selbst induzieren die Medien ein gesellschaftliches Verhältnis und dieses Verhältnis ist keines der Ausbeutung, sondern ein Verhältnis der Abstraktheit, der Abtrennung und Abschaffung des Tauschs« (ebd., S. 90). Baudrillard zufolge verbinden die Medien nicht Individuen miteinander, sondern trennen sie voneinander. Zu diesem Effekt des Mediengebrauchs gibt es für Baudrillard, im Gegensatz zu Enzensberger, keine Alternative.

Wenn Brecht und Enzensberger behaupten, die Verwandlung der Medien in ein wirkliches Kommunikationsmedium sei technisch überhaupt kein Problem [...], dann ist das in der Tat [...] so zu verstehen, dass das überhaupt kein technisches Problem ist, denn die Ideologie der Medien liegt auf der Ebene ihrer *Form*, auf der Ebene der von ihnen instituierten Abtrennung, die eine *gesellschaftliche* Teilung ist. (Baudrillard 1978, S. 93f.; Herv. i. O.)

Laut Baudrillard sind Massenmedien per se so formiert, dass sie die Kommunikation zwischen Menschen geradezu verhindern: »Die Massenmedien sind dadurch charakterisiert, dass sie anti-mediatorisch sind, [...], dadurch, dass sie Nicht-Kommunikation fabrizieren« (ebd., S. 91).

Literatur

- Baudrillard, Jean [1972] 1978: »Requiem für die Medien.« In: Ders.: *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*. Berlin, S. 83-118.
- Enzensberger, Hans Magnus 1970: »Baukasten zu einer Theorie der Medien.« In: *Kursbuch* 20/1970, S. 159-186.

2. In einem Textauszug des Baukastens geht Enzensberger auf die Unmöglichkeit ein, Kommunikationssysteme unter totale Kontrolle zu bringen. Das Schreckbild einer monolithischen Bewusstseins-Industrie aus George Orwells Roman 1984 zeuge von einem Verständnis der Medien, das undialektisch und obsolet sei.

Die Möglichkeit einer totalen Kontrolle solcher Systeme durch eine zentrale Instanz gehört nicht der Zukunft sondern der Vergangenheit an. [...] Die Überwachung aller Telefongespräche setzt zum Beispiel einen Apparat voraus, der um eine Größenordnung umfangreicher und komplizierter sein müßte als der des vorhandenen Fernmeldewesens. Eine Zensurinstanz, die ihre Arbeit extensiv betriebe, geriete notwendig zum größten Industriezweig der Gesellschaft. (S. 161f.)

Nehmen Sie Stellung zu dieser Passage, indem Sie aktuelle Diskussionen um Datenspeicherung und Überwachungssysteme mit einbeziehen.

MEDIENARCHÄOLOGIE

Friedrich A. Kittler: Grammophon Film Typewriter (1986)

Kontext

Friedrich A. Kittler (1943-2011) gehört zu den ebenso originellen wie einflussreichen Denkern der jüngeren deutschen Geistesgeschichte. Er war, nachdem er unter schwierigen Umständen 1984 habilitiert wurde, zunächst Professor für Neugermanistik an der Ruhr-Universität Bochum, um dann auf den Lehrstuhl für ›Ästhetik und Geschichte der Medien‹ an die Berliner Humboldt-Universität zu wechseln. Trotz solcher akademischer Ehren ist das Werk des 2011 verstorbenen Autors aber immer auch umstritten gewesen und ist es bis heute. Dabei lassen sich zwei Säulen von Kittlers Forschung und Theoriebildung, die sich erst der germanistischen Literaturwissenschaft, dann der Medienwissenschaft und zuletzt dem antiken Griechenland zuwenden, unterscheiden: Zum einen engagiert sich Kittler für den Import der französischen Theorien des sog. Strukturalismus und Poststrukturalismus, d.h. er schließt in seiner Arbeit an die Schriften Jacques Derridas, Michel Foucaults und vor allem Jacques Lacans an. Diese und andere Pariser Intellektuelle hatten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer Neuorientierung des Denkens angesetzt, die heute auch unter dem Begriff des *Linguistic Turns* verhandelt wird. Im Vordergrund steht hier, kurz und vereinfacht gesagt, die Einsicht, dass die Sprache nicht einfach

ein Werkzeug, sondern die unhintergehbare Bedingung des Denkens und Daseins ist. Zum anderen greift Kittler auf die medienwissenschaftlichen Studien Marshall McLuhans, Claude E. Shannons Informationstheorie, die Kybernetik und Alan Tings Maschinenmodell zurück, um die Sprach- und Diskurstheorien der Franzosen medienwissenschaftlich zu unterfüttern und medientechnisch zu wenden. Diese und weitere Impulse (Heidegger, Hegel) spitzt Kittler zu seiner ›Medienarchäologie‹ zu, die, seit der Übersetzung der Bücher Kittlers, auch international an Bedeutung gewinnt, sowie als »Initialzündung des *medial turn* in Deutschland gesehen werden kann« (Mersch 2006, S. 189; Herv. i. O.).

Darin fällt der Autor nicht nur durch einen eigenständigen Denkansatz, sondern auch eine ebenso provozierende wie polemische Schreibweise auf. Beides soll, formuliert es ein Buchtitel Kittlers, einer *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften* Vorschub leisten, d.h. die herkömmlichen Sinnfragen und -stiftungen z.B. der Hermeneutik oder Historiographie auf die Analyse der Datenverarbeitungssysteme und -mechanismen hin verschieben – es sollen nicht mehr die Imaginationen der ersteren, sondern die »Blaupausen und Schaltpläne selber, ob sie nun Buchdruckerpressen oder Elektronenrechner befehligen« (S. 5) zu Wort kommen. So gesehen, ist es dann entscheidend, pointiert der Autor, Medien als »anthropologische Aprioris« (S. 167) zu bestimmen, d.h. von einer Vorgängigkeit der Medien vor aller menschlichen Existenz und Praxis auszugehen: Die Nachrichtentechniken sind nicht »auf die Menschen rückführbar [...], weil sie selber, sehr umgekehrt, die Menschen gemacht haben« (S. 306). Das im Folgenden näher vorgestellte Buch erschien 1986 und buchstabiert diese These facettenreich aus. Darin gehört es, neben Kittlers Habilitationsschrift *Aufschreibesysteme 1800/1900*, zu den Hauptwerken der medienwissenschaftlichen Arbeit dieses Autors.

Ausgangspunkt

»Medien bestimmen unsere Lage, die (trotzdem oder deshalb) eine Beschreibung verdient« (S. 3). Davon geht Kittler aus. »Unsere« Lage, folgt daraus, bestimmen wir – die Menschen – also nicht selbst. Vielmehr werden wir durch sie bestimmt. So können wir den zitierten Satz lesen. Aber, ließe sich hier einwenden, zeichnen sich die Menschen (oder zeichnen wir uns) nicht gerade durch ihre (unsere) Fähigkeit zum Selbstbewusstsein und zur Selbstbestimmung aus? Nicht, wenn man genau hinschaut bzw. anerkennt, dass wir in einer Welt leben, die niemals frei von Medien ist. Schon im Mutterleib hört das Kind die Sprache seiner Eltern und wird bereits vor der Geburt in seinem Namen identifizierbar. Seine »Lage« ist also schon hier weit entfernt von der Möglichkeit, sich selbst zu bestimmen oder bewusst zu entscheiden. Dabei sind dies nicht Kittlers Beispiele. Doch illustrieren sie konzis seinen Befund, dass nicht wir die Lage der Medien bestimmen, sondern diese uns. So, schreibt

Kittler, »vergeht das Phantasma vom Menschen als Medienerfinder. Und die Lage wird erkennbar« (S. 5f). Darin zeigt sich einerseits, dass es »von den Leuten immer nur das gibt, was Medien speichern und weitergeben können« (ebd.). Was wir also von uns und der Welt wissen, beruht nicht auf einer reinen Erkennbarkeit der Subjekte oder Objekte, sondern ist immer schon medial vermittelt: »Medien ›definieren, was wirklich ist‹« (S. 10). So zitiert Kittler den Kollegen Norbert Bolz. Mithin »zählen nicht die Botschaften oder Inhalte, mit denen Nachrichtentechniken sogenannte Seelen [...] ausstaffieren, sondern (streng nach McLuhan) einzig ihre Schaltungen, dieser Schematismus von Wahrnehmbarkeit überhaupt« (S. 5). Andererseits gehorcht die Welt als eine solche einer Logik der Eskalation, in der, wie Kittler an anderer Stelle anmerkt, die Techniken »ohne Referenz auf den oder die Menschen [...] einander überholt« (Kittler 1993, S. 178) haben. Medien werden demnach nicht von der Gesellschaft reguliert, sondern folgen einer Eigendynamik, die sich allein aus der Entwicklung der Technik ergibt. Auf diese hat der Mensch nur insoweit Zugriff, als er darin zu spät kommt: Gewöhnt er sich an eine technische Errungenschaft bzw. lernt, mit ihr umzugehen, ist andernorts der nächste Schritt bereits in Vorbereitung oder schon getan.

Dabei sollten Kittlers Ausführungen nicht als platter Antihumanismus missverstanden werden. Es geht dem Autor nicht darum, den Menschen schlicht im Kosmos seiner Medien verschwinden oder ihn durch diese ersetzt zu sehen. Worum es Kittler aber geht, ist das Phantasma des Menschen als uneingeschränkt selbstbewusstes, aufgeklärtes und seine Errungenschaften kontrollierendes Subjekt zu durchqueren. So dreht er den Spieß zunächst einmal um, um zu zeigen, inwiefern und wie sehr die Menschen »Untertanen« (S. 167) in der Medienlandschaft sind, die sie zu beherrschen glauben.

Eine weitere Provokation, die Kittler seinen Lesern zumutet, ist sein Gedanke, dass der Krieg als »Vater« aller übertragungstechnischen Innovationen zu bezeichnen ist. Dabei verweist er auf eine Aussage Adolf Hitlers, wenn er schreibt, dass »[s]chon 1945, im halbverkohnten Schreibmaschinenprotokoll der letzten OKW-Lagen, [...] der Krieg der Vater aller Dinge [hieß]: Er habe (sehr frei nach Heraklit) die meisten technischen Erfindungen gemacht« (S. 6). Zur »Lage« gehöre demnach ebenfalls, dass das Projekt der Entwicklung von Medien ein wesentlich rüstungstechnisches und zivile Mediennutzung damit korrekterweise als »Missbrauch von Heeresgerät« (ebd., S. 149) zu bezeichnen sei.

Methoden

Um dies nun zu erweisen, wendet sich Kittler in *Grammophon – Film – Typewriter* dem Medienumbruch um 1900, d.h. jener Zeit zu, in der sich die Medienlandschaft des Buchs und Buchdrucks durch neue Medien signifikant

verändert. Dabei greift der Autor auf die in seinem Buchtitel genannten Medien zurück: 1877 meldet Thomas Alva Edison seinen Phonographen zum Patent an, 1895 führen die Brüder Auguste und Louis Lumière ihren *Cinématographe* erstmals einem öffentlichen Publikum vor und mit der Remington 2, die 1878 auf dem Markt kommt, wird die Schreibmaschine zum selbstverständlichen Mittelpunkt aller Schreibstuben und -säle. Damit hat, so Kittler, die »Medienrevolution von 1880 [...] den Möglichkeitsgrund für Theorien und Praktiken gelegt, die Information nicht mehr mit Geist verwechseln. Anstelle des Denkens ist die Schaltalgebra getreten, anstelle des Bewusstseins ein Unbewusstes« (S. 30). Sowie: »Mit der technischen Ausdifferenzierung von Optik, Akustik und Schrift, wie sie um 1880 Gutenbergs Speichermonopol sprengte, ist der sogenannte Mensch machbar geworden. Sein Wesen läuft über zu Apparaturen« (S. 29).

Wie aber passt das alles zusammen bzw. lässt es sich miteinander verbinden? Dazu gibt das Stichwort des »Unbewussten«, das Kittler oben nutzt, einen ersten Hinweis. Denn der Autor bezieht sich in seinem theoretischen Ansatz und seiner Methode auf die strukturelle Psychoanalyse Lacans. Diese entwickelt in ihrer »Rückkehr zu Freud« (Lacan) ein Modell, um die Situation des begehrenden Subjekts anhand dreier Register zu beschreiben. Es sind dies die Register des Realen, des Symbolischen und des Imaginären. Dabei meint das Register des Realen jedoch nicht die Realität, sondern jene Urverdrängung oder jenen unheimlichen Rest, der das Unbewusste in seinem Kern zwar ist, der sich aber, mag die Analyse oder *Talking Cure* (Freud) eines Subjekts auch noch so sehr fortschreiten, niemals erfassen lässt. Insofern ist das Reale ein Unmögliches. Das Symbolische ist dann das Feld des Begehrens, auf dem das Subjekt des Unbewussten sich auf seiner Suche nach Erfüllung von einer Station zur nächsten hangelt. Dabei ist das Unbewusste für Lacan »wie eine Sprache [strukturiert]« (Lacan 1987, S. 26; Herv. i. O.), was zugleich heißt, dass das Symbolische der Raum der Sprache ist. Hier stützt sich Lacan u.a. auf Ferdinand de Saussures strukturelle Linguistik, d.h. ein Konzept, das Sprache als differentielles Netz von Signifikanten und Signifikaten begreift – als Subjekt des Signifikanten ist das Individuum in eine Textur und Bewegung eingebettet, die ihm immer schon vorausgeht und zuvorkommt. Das Imaginäre schließlich ist der Ort, an dem das Subjekt sich ein Bild von sich selbst macht, in dem es sich jedoch verkennt. Lacans Beispiel dazu ist der Moment, da sich das Kleinkind (6. bis 18. Lebensmonat) erstmals im Spiegel sieht. Lacan nennt dies das »Spiegelstadium« (Lacan 1986, S. 61). Dabei steht die Freude, die das Kind über sein Bild im Spiegel empfindet und verrät, in keinem Verhältnis zu seiner tatsächlichen Hilflosigkeit. Somit erliegt das Subjekt in seinem Selbstbild einer fundamentalen Illusion: Obwohl es sich vollkommen und allmächtig wähnt, ist es doch mit dem Mangel seiner Ohnmacht behaftet.

Kittler greift nun Lacans Trias auf, d.h. er erweitert sie für seine Zwecke und macht sie darin zur Grundlage der Analyse jener Medien und ihrer Diskurse, die er im Blick hat: »[D]er Strukturalismus als Theorie buchstabiert nur nach, was seit der Jahrhundertwende [um 1900] an Daten über die Nachrichtenkanäle läuft« (S. 28). Diesbezüglich ordnet der Autor dann jedem Register der Lacanschen Topologie ein Medium zu: das Grammophon dem Realen, den Film dem Imaginären, die Schreibmaschine (Typewriter) dem Symbolischen. Aus dieser Perspektive versteht Kittler sein Buch dann als eine »Erzählung«, die andere »Erzählungen« – nämlich solche über Medien – versammelt und auswertet: »Es [das Buch] sammelt, kommentiert und verschaltet Stellen und Texte, in denen sich die Neuheit technischer Medien dem alten Buchpapier eingeschrieben hat« (S. 4; alle Zitate). Schauen wir uns das jetzt genauer und der Reihe nach an.

Grammophon

Das Grammophon/der Phonograph »hält«, so Kittler,

fest, was Kehlköpfe vor jeder Zeichenordnung und allen Wortbedeutungen an Geräusch auswerfen. Um Lust zu haben, müssen Freuds Patienten nicht mehr das Gute der Philosophie wollen. Sie dürfen einfach Blabla sagen. Also hat das Reale – zumal in der talking cure namens Psychoanalyse – den Status von Phonographie. (S. 29)

Der Begriff der *Talking Cure* bezeichnet das Verfahren der Psychoanalyse als Sprechkur, d.h., so beschreibt es Sigmund Freud in seinen »Ratschläge[n] für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung«, als Ermunterung des »Patienten« durch den Analytiker, »ohne Kritik und Auswahl alles zu erzählen, was ihm einfällt« (Freud 1999, S. 377). Es kommt also zunächst nicht auf irgendwelche Sinnstiftungen – das »Gute der Philosophie« – an, sondern darauf, der Sprache und dem sprechenden Subjekt freien Lauf zu lassen. In diesem Sinne dürfen, mit Kittler, Freuds Patienten »Blabla« sagen. Darin führen sie die Sprache an ihre Grenze, d.h. bis in den Raum des Nicht-Sprachlichen, des bloßen Geräuschs hinein. Auch dies noch aufzuzeichnen und zu speichern, gelingt nun erstmals mit der Phonographie, insofern sie über alle bisherigen Speichertechniken hinausreicht: Das Buch oder die Bibliothek speichern zwar Worte, Sätze und Wissen, nicht aber Stimmlagen, Laute oder Schreie als das, was »vor jeder Zeichenordnung und allen Wortbedeutungen« da ist. Real ist das dann nicht zuletzt – und ganz im Sinne Lacans – als Unheimliches: Jede und jeder kennt das Befremden beim Hören einer Aufzeichnung der eigenen Stimme. Doch geht Kittler noch darüber hinaus, wenn er auf Rainer Maria Rilkes Text »Ur-Geräusch« aufmerksam macht. Dieser entwirft die Phantasie des Zusammentreffens einer Phonographennadel mit dem menschlichen Schädel-

knochen: Welches Geräusch, fragt der Text, würde wohl hörbar, wenn man eine solche Nadel über die gezackte Naht führt, welche die Schädelknochen miteinander verbindet? Kittler:

Die um ihren Schellack betrogene Phonographennadel produzierte Töne, die nicht ›aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammen‹, sondern absolute Übertragung [...] sind. Damit aber feiert ein Schriftsteller das genaue Gegenteil seines eigenen Mediums – weißes Rauschen, wie keine Schrift es speichern kann. (S. 72).

Die Medientechnik des Phonographen erfasst Unerhörtes, da sie den Menschen direkt – ohne vermittelnde Instanzen – verschaltet und hörbar macht. Darin lässt sie ertönen, was Menschen und allen Medien zugrunde liegt, was aber bislang verdrängt bzw. durch die »Zeichenordnung und [...] Wortbedeutungen« verschleiert wurde: »weißes Rauschen«: »[D]as unmögliche Reale findet statt« (S. 74) auch insofern, als der Phonograph kein Bild dessen gibt, was er aufzeichnet, d.h. sich der verführerischen Kraft des Imaginären entzieht. In diesem Sinne weist der Film, das zweite der von Kittler untersuchten Medien, jetzt in eine ganz andere Richtung.

Film

»Das Imaginäre dagegen«, so Kittler im Anschluss an Lacan,

entsteht als Spiegelphantom eines Körpers, der motorisch vollkommener scheint als der eigene des Kleinkindes. [...] Damit implementiert das Imaginäre genau die optischen Illusionen, deren Erforschung auch an der Wiege des Kinos stand. Einem zerstückelten oder (im Fall der Filmaufnahme) zerhackten Körper tritt die illusionäre Kontinuität von Spiegel- oder Filmaufnahme gegenüber. (S. 28)

Das Spiegelstadium, dessen Theorie der Psychoanalytiker Lacan Mitte der 1930er Jahre entwirft, zeigt das Subjekt im Zustand der Selbsttäuschung: Obwohl das Kleinkind, würde man es dem Schoß der Familie entreißen, vollkommen hilflos wäre, antizipiert es in seinem Spiegelbild doch die Stärke und das Selbstbewusstsein des Erwachsenen. So verkennet es nicht nur seine faktische Ohnmacht, sondern schafft auch die Illusion – das Selbstbild – dem es lebenslang anhängt. Im Zentrum dieses Imaginären steht mithin die Macht und Faszination des Bildes auch insofern, als sich im Spiegelstadium das Körperbild ausprägt. Da sich das Kleinkind im Spiegel erkennt, kann es die Teile/Glieder seines Körpers in eine Ordnung bringen, d.h. den zuvor nur zerstückelt wahrnehmbaren Körper in eine Gestalt und Ganzheit überführen.

Ähnliches setzt nun, führt Kittler aus, der Film in Szene: »Erst der Film speichert jene bewegten Doppelgänger, in denen Menschen im Unterschied zu

anderen Primaten ihren Körper (v)erkennen können. Also hat das Imaginäre den Status von Kino« (S. 29). Im Kino gibt sich das Publikum einer Illusion hin, welche die Realität übersteigt: »Filme, heißt das, sind wirklicher als die Wirklichkeit und ihre sogenannten Reproduktionen in Wahrheit Produktionen« (S. 219): Der Film – und sei er noch so dokumentarisch – bildet, wie schon die Fotografie, die Realität nicht ab, sondern ermöglicht die Flucht aus dieser bzw. erzählt Geschichten. Damit etabliert sich das neue Medium als scharfe Konkurrenz zur Dichtung, aus der, merkt Kittler spöttisch an, »um 1880 Literatur [wird]« (S. 27). Denn da das Imaginäre im Film »machtvoller« ist, als es »je in Büchern« (S. 231) hat sein können, zeigt das Medium der Dichtung ihre Grenzen auf bzw. nötigt deren Produzenten zu einer Neuorientierung im Zeichen des Films. Das ist die Geburt einer Avantgarde – Kittler weist z.B. auf Kurt Pinthus' *Kinobuch* hin –, die sich nicht länger auf die Wunder der Einbildungskraft oder eine sensible Seele beruft. Vielmehr legt sie »filmge-rechte Texte« (S. 233) vor bzw. praktiziert einen, mit Alfred Döblin, »Kinostil«.

In diesen Hinsichten vervollständigt das Publikum die zerstückelten Bilder des Zelluloidstreifens sowie deren Schnitt zu einer imaginären Ganzheit. Dabei, hier bezieht sich Kittler auf den Psychologen Hugo Münsterberg, spielt der Film durch, »was »Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Imagination und Emotion« als unbewusste Akte leisten. Zum erstenmal in der Kunstweltgeschichte implementiert ein Medium den neurologischen Datenfluss selber« (S. 240). Darin sendet, fährt Kittler fort, der Film seinen Zuschauern »deren eigenen Wahrnehmungsprozess – und das in einer Präzision, die sonst nur dem Experiment zugänglich ist, also weder dem Bewusstsein noch der Sprache« (ebd.): Was Menschen können, ist so nicht mehr nur Sache der Menschen; nicht sie experimentieren, sondern sind Teil eines Experiments. Somit werden sie aus ihrer Selbstherrlichkeit gerissen: Im Kino entpuppt sich das »Imaginäre [...], vormals Traum aus und von Seelentiefen«, als »schlichter optischer Trick« (S. 248). Dennoch – als Medium, das die Verführungskraft des Bildes gekonnt inszeniert, bleibt der Film die »große Medieneigenreklame« (S. 269).

Typewriter

»Erst die Schreibmaschine«, wendet sich Kittler dem dritten Medium seiner Studie zu, »liefert eine Schrift, die Selektion aus dem abgezählten und geordnetem Vorrat ihrer Tastatur ist. [...] Im Gegensatz zum Fluss der Handschrift treten diskrete, durch Spatien (Zwischenräume) abgetrennte Elemente nebeneinander. Also hat das Symbolische den Status von Blockschrift« (S. 29). Für Lacan ist das Symbolische der Raum der Sprache, die, kann man sagen, schon mit Gutenbergs Buchdruck zur Maschine übergelaufen war. Die Leser jedoch sehen das vorerst – jedenfalls solange das Buch sein Speichermonopol behält – anders. In ihren Augen, schreibt Kittler, gelingt es den Dichtern »Stimmen

oder Handschriften einer Seele unmerklich in Gutenberiana zu verwandeln« (S. 19), d.h. die Druckschrift mit »Sinnlichkeit und Erinnerung« (S. 20) aufzuladen. Darin gilt das Buch als Verlängerung der Handschrift und alles Lesen ist folglich auf der Suche nach dem tieferen Sinn oder einer ebensolchen Bedeutung dieser Buchstaben, während sich das Schreiben als deren authentische Herstellung begreift.

Mit der Schreibmaschine, die »Alteuropas einzige Speichertechnik« unwiderruflich »mechanisiert« (S. 25), ändert sich dieses Setting sowie dessen Wahrnehmung gründlich: »Schreibmaschinen speichern kein Individuum, ihre Buchstaben übermitteln kein Jenseits, das perfekte Alphabeten dann als Bedeutung halluzinieren können« (S. 27). Folgen wir Kittler, hat dies der Philosoph Martin Heidegger genau erkannt, wenn er schreibt: »Das maschinelle Schreiben nimmt der Hand im Bereich des geschriebenen Wortes den Rang und degradiert das Wort zu einem Verkehrsmittel. [...] In der Maschinenschrift sehen alle Menschen gleich aus.« Darin »liegt der Einbruch des Mechanismus in den Bereich des Wortes« (S. 291; beide Zitate). Hinsichtlich einer Massenproduktion von Texten, die sich endgültig erst mit der Schreibmaschine durchsetzt, verliert die Handschrift auch als Imagination derselben im Rahmen der »Gutenberg-Galaxis« (McLuhan) ihre Bedeutung. Die Maschinenschrift macht alle Menschen gleich, da die Produktion von Texten nicht länger auf die Besonderheit oder besondere Begabung eines Individuums rückführbar ist. In der Folge müssen Schriften als Verkehrsmittel vor allem entziffert und gelesen, nicht aber mehr mühevoll auf ihr angebliches »Jenseits« – ihren besonderen Sinn – hin interpretiert werden. Zugleich, stellt Kittler fest, betrifft diese Mechanisierung als Demokratisierung des Wortes vor allem Frauen; ein Heer von Sekretärinnen als Spezialistinnen des neuen Mediums macht deutlich, dass nun »Frauen [...] die Alleinherrschaft über die Textverarbeitung antreten« (S. 288).

Doch lässt sich im Hinweis auf die Schreibmaschine noch mehr zeigen, da diese Maschine auf eine andere verweist. Dies, insofern die Schreibmaschine kein flüssiges Schriftbild, sondern diskrete, d.h. voneinander unterschiedene, durch Spatien getrennte, Zeichen liefert. Damit entspricht eine solche »Blockschrift« nicht nur Lacans Symbolischem als differentieller Ordnung von Signifikanten und Signifikaten (jedes Zeichen lässt sich nur im Unterschied zu den anderen bestimmen), sondern ermöglicht auch die Reduktion dieser Ordnung auf deren Essenz: »Alles«, womit es nun diese neue Maschine »zu tun hat, ist ein Papierband, das zugleich ihr Programm und ihr Datenmaterial, ihren Input und ihren Output darstellt. Auf dieses eindimensionale Band hat Turing die übliche Schreibmaschinenseite abgemagert« (S. 32). Indem also, deutet Kittler das Fazit seines Buches in dessen Einleitung bereits an, die Turing-Maschine die vielen Zeichen der Schreibmaschine auf ein Zeichen und dessen Abwesenheit – »1 und 0« (ebd.) – verkürzt, läuft heute das

Medienzeitalter [...] wie Turings Papierband. Von der Remington über die Turing-Maschine zur Mikroelektronik, von der Mechanisierung über die Automatisierung zur Implementierung einer Schrift, die Ziffer und nicht Sinn ist – ein Jahrhundert hat genügt, um das uralte Speichermonopol von Schrift in eine Allmacht von Schaltkreisen zu überführen. (S. 33)

»Missbrauch von Heeresgerät«

Die provokante These, dass »Unterhaltungsindustrie«, d.h. zivile Mediennutzung, »in jedem Wortsinn Missbrauch von Heeresgerät ist« (S. 149), prägt Kittler in Hinsicht zunächst auf das Radio. Dieses – Hörfunk – entwickelt sich aus der Funktechnik, deren enorme Bedeutung erstmals der I. Weltkrieg erweist. Indem der Funk die schnelle Weitergabe und Verbreitung von Informationen gestattet sowie von Kabelleitungen unabhängig ist, passt er sehr gut zu den neuen Waffen – etwa: Flugzeuge, U-Boote –, die während dieses Krieges zum Einsatz kommen. So steigt die Anzahl der Funker nicht nur sprunghaft an, sondern wird auch die Entwicklung der Technik bis hin zu ersten Radioversuchssendungen vorangetrieben. Die Niederlage des Kaiserreichs im Jahr 1918 »demobilisierte« nun zwar die »Funker des kaiserlich deutschen Heeres, aber nicht ihren Gerätepark« (S. 150). Im Gegenteil: Ein Teil der aus dem Krieg heimgekehrten Funker schließt sich den revolutionären Soldatenräten an und stellt seine Funkgeräte deren Zwecken zur Verfügung. Dieser, wie es später von Seiten der Radioverantwortlichen heißen wird, »Funktorspuk« sorgt dann dafür, dass das neue Medium Radio in der Weimarer Republik von Anfang an staatlich überwacht und reglementiert wird: Einen weiteren »Missbrauch von Heeresgerät« sollte es nicht geben.

Für Kittler ist diese Episode ein Indiz für die hervorragende Bedeutung, die das Militär für die Erfindung und Entwicklung von Medientechniken hat. Ein weiteres Beispiel dazu, das der Autor in *Grammophon – Film – Typewriter* anführt, ist der Brief des Generals Erich Ludendorff, der den Film als hervorragendes Propagandamittel empfiehlt, und der so auf dem »Befehlsweg zur Gründung der UFA [führte]« (S. 197). In einem späteren Aufsatz bringt Kittler diese Sichtweise auf Medien noch einmal wie folgt auf den Punkt:

Vater aller Übertragungstechnischen Innovationen aber war der Krieg. In einer strategischen Kette von Eskalationen entstand der Telegraph, um die Geschwindigkeit von Botenposten zu überbieten, der Funk, um die Verletzlichkeit von Unterseekabeln zu unterlaufen, und der Computer, um die ebenso geheimen wie abhörbaren Funksprüche zu entschlüsseln. (Kittler 1999)

So wird die Mediengeschichte als Kette einer steten Mobilmachung (Eskalation) lesbar, in der es im Wesentlichen darauf ankommt, Innovationen der »anderen Seite« entweder auszugleichen oder zu überbieten.

Literatur

- Freud, Sigmund [1912] 1999: »Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung.« In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. VIII. Frankfurt a. M., S. 375-387.
- Kittler, Friedrich 1999: »Von der Implementierung des Wissens. Versuch einer Theorie der Hardware.« Unter: <http://nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9902/msg00015.html> (20.07.2016).
- Kittler, Friedrich 1993: »Geschichte der Kommunikationsmedien.« In: Jörg Huber/Alois Martin Müller (Hg.): *Raum und Verfahren* 2. Basel, Frankfurt a.M., S. 169-188.
- Kittler, Friedrich 1986: *Grammophon – Film – Typewriter*. Berlin.
- Lacan, Jacques [1973] 1987: *Das Seminar Buch XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Weinheim, Berlin.
- Lacan, Jacques [1966] 1986: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint.« In: Ders.: *Schriften*. Bd. I. Weinheim, Berlin, S. 61-70.
- Mersch, Dieter 2006: *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg.

Aufgaben

1. Diskutieren sie Kittlers These, dass die Menschen lediglich »Untertanen« ihrer Medien sind bzw. Medien »unsere Lage« immer schon »bestimmen« (S. 3). Werfen sie dazu auch einen Blick in Max Horkheimers/Theodor W. Adornos Text zur *Kulturindustrie* (im vorliegenden Buch S. 170-178). Zeigen Sie Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden Standpunkte auf. Beurteilen Sie, welches Modell sich besser zur Beschreibung aktueller Medienverhältnisse eignet (etwa: *Social Media*, TV, Radio).
2. Informieren Sie sich anhand der »Kinodebatte« (S. 73-76 im vorliegenden Buch) über die Diskussion um das Medium Film in seinen Anfängen. Filme aus dieser Epoche (etwa solche der Gebrüder Lumière) finden Sie bei YouTube. Lesen Sie dann das expressionistische Gedicht *Weltende* von Jakob van Hoddis. Beurteilen Sie vor diesem Hintergrund, inwiefern sich Kittlers These untermauern lässt, dass die Literatur im Angesicht des Kinos zu neuen, »avantgardistischen« Schreibweisen findet.

Jakob van Hoddiss: Weltende (1911)

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
In alle Lüften hallt es wie Geschrei.
Dachdecker stürzen ab und gehen entzwei
Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.

(Jakob van Hoddiss: *Dichtungen und Briefe*. Zürich 1987, S. 15.)

3. Schauen Sie sich einen frühen Stummfilm – z.B. Georges Méliès *Le Voyage dans la Lune* (1902) – an. Entwerfen Sie selbst ein expressionistisches Gedicht, das Bezug zur Ästhetik des Stummfilms nimmt.
4. Kittlers These des »Missbrauch[s] von Heeresgerät« (S. 149) ist in der Medienwissenschaft umstritten. Diskutieren Sie diese These im Rahmen einer Podiumsdiskussion: Sammeln Sie dazu zunächst Argumente für unterschiedliche Positionen und beziehen sie dabei auch die andere These Kittlers ein, nach der Medien und deren Entwicklungen nicht auf Menschen oder ihre Organisationen »rückführbar« sind.

7. Theorien einzelner Medien

DAS MEDIUM SCHRIFT

Platon: Phaidros (um 370 oder 360er Jahre v. Chr.)

Kontext

Die Werke des antiken griechischen Philosophen Platon (427-347 v. Chr.) stellen in der Geschichte der Philosophie ein Unikum dar: Hier wird nicht, wie es dann bald darauf Platons Schüler Aristoteles – als Vorbild für alles schriftliche Philosophieren nach ihm – praktiziert, eigenes Denken bloß zu Papier gebracht, um die Ergebnisse dieses Denkens zu dokumentieren. Platon wählt eine andere Form der Darstellung: Statt wie Aristoteles etwa eigene Vorlesungsnotizen zu veröffentlichen, kleidet Platon sein Denken in die Form des schriftlichen Dialoges, den jeweils einige Gesprächspartner miteinander führen, wobei sein Lehrer Sokrates das Gespräch lenkt. Diese Form der Darstellung ist von Platon mit Bedacht gewählt und ist mit seiner Theorie des Denkens, der Sprache und der Philosophie aufs Engste verknüpft.

Erst in den späten Dialogen wendet sich Platon dem Denken, der Sprache und dem menschlichen Erkennen in präziser Weise zu und zeigt die grundsätzlichen Zusammenhänge dieser Instanzen auf. Auch die Ideenlehre wird damit klarer gefasst und tritt aus dem Bereich bloß gleichnishafter Darstellung heraus.

In diesem Nachdenken über Denken, Sprechen und Erkennen entwickelt Platon eine Art eigener ›Medientheorie‹ und zwar im ursprünglichen Sinne des Begriffs ›Medium‹ als eines vermittelnden Prinzips: Die Idee als Ausgangspunkt allen Denkens vermittelt sich zum Denken, das Platon als ein inneres Sprechen versteht, und tritt damit überhaupt erst in Erscheinung; das Zur-Sprache-Bringen des Denkens im äußeren Sprechen stellt die nächste Stufe der Vermittlung dar, auf der der Denkende nicht mehr bloß bei sich bleibt, sondern sich dem oder den Anderen zuwendet und mit ihm oder ihnen gemeinsam das bei sich Gedachte prüft, verwirft oder fortentwickelt.

Die dritte Stufe der Vermittlung erreicht das Gedachte in seiner Verschriftlichung. Ob diese letzte Stufe der Vermittlung nun einen Rückschritt oder

einen Fortschritt gegenüber dem mündlichen Dialog bedeutet, verhandelt Platon im Dialog *Phaidros*, der die Bedeutung der Schriftlichkeit für die menschliche Kultur thematisiert.

Ausgangspunkt

Im *Phaidros* (altgriechisch *Phaidros*), den die Forschung inzwischen um 370 oder in die 360er Jahre v. Chr. datiert, wird in Dialogform die Redekunst des berühmten zeitgenössischen Rhetorikers Lysias diskutiert.

Im Dialog mit dem Gesprächspartner Phaidros widerspricht Sokrates der Position des Lysias aufgrund seiner Überzeugung, dass echte Redekunst nicht ohne wahre Kenntnis des Redegegenstandes betrieben werden könne. Echte Redekunst stelle sich quasi natürlich und von selbst ein, wenn der Gegenstand auf philosophisch adäquate Weise untersucht werde. Die Art und Weise dieses Untersuchens wird auch im *Phaidros* zugleich betrieben und reflektiert. Bedeutsam ist in medientheoretischer Hinsicht, dass die schriftliche Fixierung des gesprochenen Wortes problematisiert wird.

Dem mythischen Gott Theut, der der Sage nach die Schrift erfunden haben soll, wird darum im Dialog *Phaidros* vom ägyptischen König Thamos auch Folgendes entgegengehalten: »O kunstreichster Theut, der eine ist fähig, die Werkzeuge der Kunst zu erzeugen, der andere wiederum zu beurteilen, welches Los von Schaden und Nutzen sie denen erteilen, die sie gebrauchen werden« (274e8-10). Thamos lehnt die Aufnahme dieser Erfindung ab, da er ihren Nutzen bezweifelt, und auch der Dialog *Phaidros* kommt in der Abwägung der Frage nach dem Nutzen und Schaden der Schrift vordergründig zu einem eher negativen Ergebnis. Es finden sich im *Phaidros* aber auch versteckte Hinweise darauf, wie der sich der Schrift bedienende Mensch ihre ›Schwächen‹ zu lindern vermag.

Thesen

Sokrates problematisiert im *Phaidros* die Verschriftlichung der Worte und Gedanken. Dabei führt er unterschiedliche Argumente an.

Die Schrift ermöglicht keinen direkten intersubjektiven Austausch

Ein wichtiger Kritikpunkt an der Schrift ist, dass sie den Leser letztlich mit dem Gelesenen allein lässt ohne, wie ein lebendiger Dialog, direkten intersubjektiven Austausch über eine Frage zu ermöglichen.

Sokrates: Dieses Missliche nämlich, o Phaidros, hat nämlich die Schrift, und sie ist darin wahrhaftig der Malerei gleich. Denn die Erzeugnisse auch dieser stehen wie lebendig da; wenn du sie aber etwas fragst, schweigen sie sehr vornehm. Geradeso auch die ge-

schriebenen Worte: Du könntest meinen, sie sprächen, als verstünden sie etwas; wenn du aber in der Absicht, etwas über das Gesprochene zu erfahren, danach fragst, zeigen sie immer nur ein und dasselbe an. (275d4-9)

Das schriftliche Erzeugnis hat nach Sokrates also zunächst die grundsätzliche Schwäche, dass es als fixiertes Diktum zwar bei Interesse zum Fragen und Nachdenken anregt, den fragenden oder nachdenkenden Leser aber doch immer alleine lässt, da das Geschriebene ja im Augenblick des Lesens nicht vom Autor erläutert werden kann.

Das Verschriftlichte wird ohne Einfluss des Verfassers gedeutet und verbreitet

Eine weitere Schwäche offenbart der verschriftlichte Gedanke, wenn er interpretiert wird. Denn ohne den eigenen Urheber kann sich das geschriebene Wort kaum gegen eine Lektüre, die ohne echtes Interesse, aber mit rein abwerter Absicht betrieben wird, zur Wehr setzen. Außerdem ist das geschriebene Wort auch nicht vor seinem Umlauf geschützt, da es, einmal aufgeschrieben und nicht wieder vernichtet, wahllos durch die Hände der Rezipienten zirkulieren kann. Damit erreicht es unter Umständen auch diejenigen, für die es nicht bestimmt ist oder die es missbrauchen. Auch das gesprochene Wort kann zwar in Umlauf geraten und wird dann gerade aufgrund seines Zirkulierens oft entstellt, doch hier kann der Urheber des Wortes, so er denn anwesend ist, seine Äußerung verteidigen, richtig stellen, erläutern etc.

Wenn es aber einmal aufgeschrieben worden ist, so treibt sich jedes schriftliche Werk überall gleichermaßen bei den Verständigen umher wie bei denen, für die es gar nicht passt, und weiß nicht, zu wem es eigentlich reden soll und zu wem nicht. Verunglimpft aber und zu Unrecht geschmäht hat es immer seinen Vater als Helfer nötig: Denn es selbst vermag sich weder zu wehren noch zu helfen. (275d9-e6)

Die Schrift schwächt das Gedächtnis

Die Verschriftlichung der Gedanken, so stellt es Sokrates anhand einer Anekdote dar, führt außerdem zu einer Schwächung des Gedächtnisses. Der ägyptische König Thamos, von dem weiter oben schon die Rede war, weist Theut, dem die Erfindung der Schrift zugewiesen wird, darauf hin:

Denn diese Erfindung wird in den Seelen der Lernenden durch die Vernachlässigung des Gedächtnisses Vergesslichkeit hervorrufen, weil sie im Vertrauen auf die Schrift mittels von außen kommender fremder Zeichen sich erinnern, nicht aber von innen her selbst aus sich selbst. Nicht für das Erinnern, sondern für die Erinnerung hast du ein Mittel erfunden. Den Lernenden verschaffst du nur den Schein des Wissens, nicht das wahre Wissen selbst. (275a2-7)

Unter dem Gesichtspunkt der Menschenbildung also ist die Schrift kritisch zu beurteilen. Sie fördert nicht das Gedächtnis und lagert die Erinnerung aus, die Menschen ansonsten innerlich verankern könnten.

Der geschriebene Dialog als Abbild

Das oben beschriebene Manko des schriftlichen Wortes bzw. der schriftlichen Rede ist von Platon schon zu Beginn seines eigenen schriftlichen Philosophierens bedacht worden. Von Anfang an wählt Platon, wenn er sich schriftlich mitteilen möchte, die Dialogform und lässt dort Charaktere aufeinander prallen, die im gegenseitigen Fragen und Antworten um das begriffliche Erfassen von Denkgegenständen ringen. Somit ist mit Platon der geschriebene Dialog als Abbild des mündlichen Dialogs anzusehen.

Sokrates: Wie aber? Lass uns einen anderen Weg des Gedankenaustausches betrachten, den leiblichen Bruder von diesem (schriftlichen), auf welche Weise er entsteht und wieviel besser und wirksamer als jener er sich entwickelt.

Phaidros: Welchen denn, und wie, sagst du, soll er entstehen?

Sokrates: Denjenigen, der mit Wissen in der Seele des Lernenden geschrieben wird, der sich sowohl selbst zu wehren vermag als auch zu reden und zu schweigen weiß, gegen wen es nötig ist.

Phaidros: Du redest von der lebendigen und beseelten Mitteilung des Wissenden, von der die geschriebene mit Recht ein Abbild genannt werden mag. (276a1-9)

Da in diesen Dialogen der Urheber des Verhandelten – also Platon – in der Gestalt des Gesprächsführers – also Sokrates – immer anwesend ist, kann der Nachteil der nicht dialogisch verfassten Schriften, nicht antworten zu können, immerhin zu einem guten Teil behoben werden: Es werden von den Gesprächspartnern oder Sokrates selbst viele Fragen aufgeworfen, die auch der Leser selber stellen würde, sodass der Text dem Leser in diesen Fragen zu helfen vermag.

Zugleich bedingt die oft sprunghafte, gern unterbrochene und letztlich aporetische Gesprächsführung aber auch, dass das Gelesene niemals zu eindeutig fixiertem Wissen beim Leser führt. Das dialoghaft Geschriebene wehrt sich insofern gegen vorschnelle Deutungen, als es aufgrund der beschriebenen Struktur zu immer neuen Fragen an den Text führt, die zum erneuten Lesen anregen. Das von Platon Intendierte lässt sich also oft nur nach mehrmaligem Lesen – und vor allem beim Lesen mehrerer aufeinander folgender Dialoge im Zusammenhang – ermitteln. Die grundsätzlichen Schwächen der Schrift sind in diesem Fall durch die bewusst gewählte Textform überwunden.

Gleichwohl bleibt der geschriebene Dialog gegenüber dem gesprochenen defizitär, da er eben keine echte Lebendigkeit besitzt, sondern sie nur abbildet.

Diese abgebildete Lebendigkeit ist nach Platon aber immer noch mehr wert als das gänzlich tote, da undialogisch verfasste Wort.

Der geschriebene Dialog als Spiel

Im *Phaidros* kommt eine andere wichtige Unterscheidung Platonischen Philosophierens zur Sprache, nämlich die zwischen Spiel und Ernst. Sokrates verdeutlicht diese Unterscheidung im Gleichnis vom Landmann. Dieser pflanzt seine Samen zwar auch in Adonisgärtchen ein. Das sind kleine Gärtchen, worin sich die für Festtage kurzfristig angepflanzten und nach den Festtagen entsorgten Gewächse befinden. Dies geschieht aus Freude am Spiel. Den Samen jedoch, um den es ihm im Ernst gelegen ist, pflanzt er so, dass dieser langfristig und nachhaltig Früchte trägt:

Sokrates: Dürfte ein Landmann, der Verstand hat, diejenigen Samen, an denen ihm gelegen ist und von denen er will, dass sie Früchte tragen werden, ernstlich im Sommer in Adonisgärtchen setzen und sich nun freuen, wenn er sieht, das diese innerhalb von acht Tagen schön heranwachsen? Oder dürfte er dieses nicht um des Spieles und des Feierns willen so machen, wenn er es denn tut, die Samen aber, mit denen es ihm Ernst ist, nach den Regeln der Kunst des Anbauens an die gehörigen Stellen säen und sich freuen, wenn diejenigen Samen, die er säte, im achten Monat ihre Reife erreichen?

Phaidros: In der Tat, o Sokrates, dürfte er dieses im Ernst, jenes aber, wie du sagst, in ganz anderem Sinne tun.

Sokrates: Wer aber das Wissen von den gerechten und schönen und guten Dingen besitzt, wollen wir sagen, dass der weniger Verstand habe hinsichtlich seiner Samen als der Landmann?

Phaidros: Keineswegs.

Sokrates: Nicht also im Ernst wird er sie ins Wasser schreiben, indem er sie mit Tinte durch die Feder mit Worten aussät, die einerseits sich selbst im Gespräch nicht helfen, andererseits das Wahre nicht hinreichend lehren können.

Phaidros: Wohl nicht, wie es ja wahrscheinlich ist!

Sokrates: Nein, sondern die Buchstabengärtchen wird er, wie mir scheint, um des Spieles willen säen und schreiben, wenn er sie schreibt, indem er für die Zeit, da er in das Alter des Vergessens gekommen ist, Erinnerungswürdiges zusammenstellt, sowohl für sich selbst als auch für jeden, der derselben Spur folgt, und wenn er sieht, wie sie zart wachsen, wird er sich darüber freuen [...]. (276b1-d5)

Schriftliches Philosophieren entspricht im Gleichnis also den Adonisgärtchen. Das Verschriftlichte kann nach Platon niemals echten Ernst beanspruchen, da zum einen die oben beschriebenen zahlreichen Fallstricke, Undeutlichkeiten und Täuschungen die Gesprächspartner regelmäßig in die Aporie führen. Zum anderen mangelt es dem Verschriftlichten an Ernst, weil das dort Festge-

legte sofort nach dieser Festlegung im Zuge der Lektüre und Deutung widerlegt werden kann.

Solche Passagen hingegen, die im philosophischen Sinne immer noch den höchsten Gehalt, also auch den höchsten Ernst, aufweisen, werden in den schriftlichen Dialogen bewusst als Spiel vorgeführt. Die berühmten Gleichnisse (Höhlen-, Linien-, Sonnengleichnis) etwa gelten auch in der Platon-Forschung gemeinhin als spielerische Unterbrechungen des Gesprächsverlaufs, sind von Platon aber – unter dem Deckmantel des Spielerischen wiederum – viel ernster zu nehmen als die übrigen Passagen, in denen scheinbar mit ganzem Ernst um Klarheit gerungen wird.

Diese Schreibstrategie wird von Platon in seinem letzten Dialog, dem *Parmenides*, auf die Spitze getrieben. Dort wird eine ernst zu nehmende Unterredung doch noch einmal schriftlich abgebildet. Der *Parmenides* führt dabei aber keinen bestimmten Inhalt mehr vor, sondern entwickelt die Grundsätze des mündlichen Philosophierens an sich. Hier wird die Platonische Methode selbst in einer formal und logisch präzisen Form vorgeführt – und als spielerische Gedankenübung verkleidet. Diese maximale Verfremdung erlaubte es Platon, dem Leser einen Blick in den inneren Zirkel seiner Gedanken- und Gesprächswelt zu eröffnen, und dort zeigt sich das Verhandelte nicht als geheimnisvolles Wissen eines erwählten Kreises von Denkern, sondern schlicht als eine Methode des Denkens, die jeder Mensch, der intelligent genug ist, sich selber aneignen kann. Die Exklusivität mündlichen Philosophierens hat sich hier selbst abgeschafft.

Wirkung

Die medientheoretische Lektüre von Platons *Phaidros* geht auf den kanadischen Medientheoretiker Walter Ong zurück. Ong sieht in Platons Einwänden gegen die Schrift typische Argumentationsmuster für die Abwehr neuer Medien. Am Beispiel des Computers und des Buchdrucks führt er an, dass vier Argumente Platons gegen die Schrift im zwanzigsten Jahrhundert auch gegen den Computer ins Feld geführt wurden:

Schreiben, dies läßt Plato Sokrates im *Phaidros* sagen, ist unmenschlich, weil es so tut, als könne man außerhalb des Denkens etablieren, was in Wirklichkeit nur innerhalb der Denkprozesse stattfinden kann. Es ist ein Ding, ein hergestelltes Etwas. Dies wird natürlich auch über Computer gesagt. (Ong 1982, S. 82)

Die Schrift als Technik ist also, so Ongs These, bereits eine dem Denkvorgang entfremdete Instanz, weil sie äußerlich ist, wohingegen das Denken einen inneren Prozess darstellt: »Zweitens behauptet Platons Sokrates, die Schrift zerstöre das Gedächtnis, man werde vergeßlich, indem man sich auf Äußerliches

anstatt auf innere Kräfte verlasse. Das Schreiben schwäche das Denken« (ebd.). Dieses Argument der Gedächtnisschwächung durch die Auslagerung von Gedächtnisinhalten in mediale Formen ist in vielen Mediendebatten gefallen: Buchdruck, Computer, Internet – der Mensch entlaste mit diesen technischen Entwicklungen immer mehr sein individuelles Gedächtnis, so die Kritik.

»Drittens«, so Ong weiter, »kann man einen geschriebenen Text grundsätzlich nicht befragen« (ebd.). Dieser Punkt ist weiter oben ausgeführt: Im Gegensatz zu einem lebendigen Dialogpartner ist der Text insofern ›tot‹, als er immer nur die gleichen Antworten auf die Fragen des Rezipienten geben kann. Auch diese Kritik ist typisch für die Abwehr neuer Medien, wie Ong darstellt: »Die aktuelle Kritik der Computertechnik trägt die gleichen Einwände vor: ›Blödsinn rein, Blödsinn raus‹« (ebd.).

Diese Passivität und Leblosigkeit der verschriftlichten Texte hat zudem zur Folge, dass das einmal veröffentlichte Wort nicht mehr gegen Fehldeutungen verteidigt werden kann und kein Austausch zwischen Autor und Leser zu Stande kommt.

Viertens wendet Platons Sokrates, indem er auf die kriegerische Mentalität oraler Kulturen beharrt, gegen das geschriebene Wort ein, es könne sich nicht wie das natürliche gesprochene Wort zur Wehr setzen: Das wirkliche Reden und Denken existiere stets und wesentlich in einem interpersonellen Kontext [...]. (Ebd.)

Auch hierin macht Ong ein immer wieder gegen Computer vorgebrachtes Argument aus: »Schreiben sei passiv, äußerlich, in einer irrealen, unnatürlichen Welt angesiedelt. Dies gilt auch für Computer« (ebd.). In Ongs Nachfolge wurde Platons Schriftkritik immer wieder als eine der ersten medienkritischen Positionen hervorgehoben. Die historische Medienkritik Platons zeigt uns, dass auch diejenigen Medien, die heute gegenüber neuen Medien verteidigt werden sollen – Schriftkultur, Buchdruck – vormals als ebenso bedrohlich und ablehnenswert bewertet wurden wie die neuen Medien heute – sogar mit den gleichen Argumenten.

Arne Malmsheimer

Literatur

Ong, Walter J. [1982] 1987: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Opladen.

Platon: »Phaidros«. Zitate übersetzt von Arne Malmshheimer nach Platon 2011: *Phaedrus*. Cambridge u.a. Deutsch: Platon: *Phaidros oder Vom Schönen*. Stuttgart 2012.

Aufgaben

1. Gestalten Sie einen eigenen Dialog, in dem Sie gegen Sokrates' Vorbehalte argumentieren und die Verschriftlichung der Gedanken verteidigen.
2. Beurteilen Sie, inwiefern Walter Ongs Analogie von Platons Schriftkritik und der Kritik am Computer gerechtfertigt ist.
3. Beziehen Sie Stellung zu der Frage, ob Platon im *Phaidros* eine Medientheorie entwirft.

DAS MEDIUM SPRACHE

Johann Gottfried Herder: Über den Ursprung der Sprache (1772)

Kontext

Johann Gottfried Herder (1744-1803) ist ein Dichter, Theologe und Philosoph der Aufklärung und des Sturm und Drang. Er lebte zur gleichen Zeit wie Goethe und Schiller in Weimar und hatte ein spannungsreiches Verhältnis zu ihnen. Seine vielfältigen Tätigkeiten publizistischer Art zeichnen ihn als wichtigen Vertreter der philosophischen Anthropologie aus, d.h. der Lehre vom Menschen. Seine Übersetzungstätigkeiten machten viele fremdsprachige Texte erstmals für Deutsche zugänglich. Als Theologe vertrat er einen aufgeklärten Glauben, der sich gegen ein rein traditionalistisches Christentum wandte.

Herder ist kein Medientheoretiker im heutigen Sinne, hat aber in seinen Ausführungen zum Ursprung der Sprache medientheoretisch relevante Ansätze formuliert. Hervorzuheben ist seine »Abhandlung über den Ursprung der Sprache«. Konzipiert war sie als Antwort auf die zweiteilige Preisfrage, die die Königlich-Preußische Akademie der Wissenschaften im Jahr 1769 ausschrieb: »Teil I: Haben die Menschen, ihren Naturfähigkeiten überlassen, sich selbst Sprache erfinden können?«; »Teil II: Auf welchem Wege der Mensch sich am

fügichsten hat Sprache erfinden können und müssen.« Herder gewann den Preis mit seiner Schrift, die 1772 veröffentlicht wurde. Er setzt sich darin mit den damals führenden Positionen des deutschen Rationalisten Johann Peter Süßmilch (1697-1767), des französischen Philosophen Etienne Bonnot de Condillac (1714-1780) sowie der Position Jean Jacques Rousseaus (1712-1778) auseinander.

Ausgangspunkt

Herders Interesse an Sprache ist ganz grundlegender Art: Wenn es so ist, dass die Sprache den Menschen von den Tieren unterscheidet und damit erst zum Menschen macht, was ist dann die Sprache des Menschen und wo liegt ihr Ursprung? Die Antwort berührt den Kern der Anthropologie: Was macht den Menschen zum Menschen? Anders als manche Zeitgenossen, will Herder die Frage nicht allein mit der Gottesähnlichkeit des Menschen beantworten. Er sucht wissenschaftliche Begründungen. Dabei berührt seine Schrift viele zeittypische Diskurse wie Erkenntnistheorie, Ästhetik, Theologie.

Herders Text soll im Folgenden als medientheoretischer Text gelesen werden, als Text über das Medium Sprache. Als Medium vermittelt Sprache zwischen der Welt und dem Verstand: Der Mensch nimmt die Welt wahr, aber erst über die Sprache ist es ihm möglich, die Eindrücke zu strukturieren, zu systematisieren, in Begriffe zu fassen. Diese Fähigkeit des Denkens findet laut Herder im Medium der Sprache statt und ist außerhalb der Sprache – im menschlichen Sinne – nicht möglich.

Ziel

Herders Ziel liegt darin, eine Begründung für die Entwicklung der menschlichen Sprache zu finden. Dazu entwickelt er – ganz auf dem methodischen Stand der damaligen Geisteswissenschaft – Szenarien, die als Heuristik funktionieren. Das meint, dass er in Form imaginierten Szenen Thesen entwickelt, wie es gewesen sein könnte. Er verabschiedet damit die Tradition, den Sprachursprung mit Mythen zu »erklären«: Der Mensch bei Herder wird seine Sprache erst entwickeln. In dieser Vorstellung arbeitet Herder mit einer evolutionären Perspektive, die uns heute selbstverständlich erscheint, die aber vor dem 19. Jahrhundert und den durchschlagenden Thesen Darwins durchaus innovativ war und sich kämpferisch gegen die Festlegungen der Bibel stellt. Schließlich findet sich dort die Vorstellung des von Gott nach seinem Abbild bereits als vollendet geschaffenen und mit Sprache beschenkten Menschen. Herders Abhandlung ist somit sowohl inhaltlich eine innovative Abkehr von etablierten Positionen als auch methodisch ein Vorstoß in die wissenschaftliche Theoriebildung, indem er hypothetische Szenarien als falsifizierbare An-

nahmen anbietet und den Leser an seinem Denk- und Argumentationsprozess teilhaben lässt, statt Gewissheiten zu präsentieren.

Thesen

»**Schon als Tier hat der Mensch Sprache.**« (S. 5; Herv. i. O.)

Herder denkt Sprache in einem basalen Sinne nicht von der Kommunikation oder gar der Schriftsprache her, sondern vom Laut, der eine spontane Empfindung artikuliert: Schmerz, Wut, Freude, Schrecken. Aus diesen Naturlauten leitet er die komplexere menschliche Sprache ab, auch wenn er ihr später einen anderen Charakter zuweisen wird als den Naturlauten:

Daß der Mensch sie [die Sprache] ursprünglich mit den Tieren gemein habe, bezeugen jetzt freilich mehr gewisse Reste als volle Ausbrüche; allein auch diese Reste sind unwidersprechlich. Unsr künstliche Sprache mag die Sprache der Natur so verdrängt, unsre bürgerliche Lebensart und gesellschaftliche Artigkeit mag die Flut und das Meer der Leidenschaften so gedämmt, ausgetrocknet und abgeleitet haben, als man will; der heftigste Augenblick der Empfindung, wo und wie selten er sich finde, nimmt noch immer sein Recht wieder und tönt in seiner mütterlichen Sprache unmittelbar durch Akzente. Der auffahrende Sturm einer Leidenschaft, der plötzliche Überfall von Freude oder Frohheit, Schmerz und Jammer, wenn sie tiefe Furchen in die Seele graben, ein übermannendes Gefühl von Rache, Verzweiflung, Wut, Schrecken, Grausen usw., alle kündigen sich an und jede nach ihrer Art verschieden an. So viel Gattungen von Fühlbarkeit in unsrer Natur schlummern, so viel auch Tonarten. (S. 6f.; Herv. i. O.)

Diese Naturlaute, die Menschen mit Tiere gemeinsam haben, finden sich auch in der komplexen menschlichen Sprache – als Interjektionen – wieder. Sie stellen damit allerdings nur einen kleinen Teil der menschlichen Kommunikation dar, sodass sich Herder entschließt, nicht über die Naturlaute die Ursprünge der menschlichen Sprache zu rekonstruieren: »*In allen Sprachen des Ursprungs tönen noch Reste dieser Naturtöne*; nur freilich sind sie nicht die Hauptfäden der menschlichen Sprache. Sie sind nicht die eigentlichen Wurzeln, aber die Säfte, die die Wurzeln der Sprache beleben« (S. 9; Herv. i. O.). Anders als andere Sprachphilosophen geht Herder also nicht von der geschriebenen Sprache aus, sondern von den Lauten. Er sieht die Niederschrift der Laute als einen nachgeordneten Akt an, der defizitär bleiben muss: Geschriebene Sprache kann mit ihrem Buchstabensystem nicht alle Laute darstellen, »[...] als gemalte Buchstaben sind sie, so bequem und einartig sie der lange Schriftgebrauch gemacht habe, immer nur Schatten!« (S. 12)

»Ohne Sprache hat der Mensch keine Vernunft und ohne Vernunft keine Sprache.« (S. 37)

Herders Ausführungen stehen in Konkurrenz zu einer populären Theorie über den menschlichen Sprachursprung von Johann Peter Süßmilch. Dieser zufolge, ist die menschliche Sprache eine Gabe Gottes. Herder wirft Süßmilch vor, zirkulär zu argumentieren:

Ich habe Süßmilchs Schlussart einen ewigen Kreisel genannt [...]. Ohne Sprache hat der Mensch keine Vernunft und ohne Vernunft keine Sprache. Ohne Sprache und Vernunft ist er keines göttlichen Unterrichts fähig, und ohne göttlichen Unterricht hat er doch keine Vernunft und Sprache – wo kommen wir da je hin? Wie kann der Mensch durch göttlichen Unterricht Sprache lernen, wenn er keine Vernunft hat? Und er hat ja nicht den mindesten Gebrauch der Vernunft ohne Sprache. Er soll also Sprache haben, ehe er sie hat und haben kann? Oder vernünftig werden können ohne den mindesten Gebrauch der Vernunft? Um der ersten Silbe im göttlichen Unterricht fähig zu sein, musste er ja, wie Herr Süßmilch selbst zugibt, ein Mensch sein, das ist deutlich denken können, und bei dem ersten deutlichen Gedanken war schon Sprache in seiner Seele da; sie war also aus eigenen Mitteln und nicht durch den göttlichen Unterricht erfunden. (S. 37)

Die Fähigkeit zur Sprache, so Herders Argument, ist die Voraussetzung für unsere menschliche Vernunft. In Süßmilchs Konzept können wir Menschen erst durch diese Vernunft, durch Gottes Unterricht, Sprache erlernen. Wenn sich Sprache und Vernunft jedoch gegenseitig voraussetzen und bedingen, welche Rolle sollte dann der göttliche Unterricht spielen und an welcher Stelle setzt er an?

Der Theologe Herder stellt klar: »Das Faktum ist also falsch und der Schluß noch falscher: es kommt nicht auf einen göttlichen, sondern gerade umgekehrt, auf einen tierischen Ursprung [sic!].« (S. 12). Doch auch damit ist es nicht so einfach, wie es zunächst scheint.

Es »hat aber doch kein Tier, selbst nicht das vollkommenste, den geringsten, eigentlichen Anfang zu einer menschlichen Sprache.« (S. 16)

Herder erkennt die Naturlaute des Menschen als Teil seiner Sprache an. Dennoch lässt er sich nicht auf die These ein, die menschliche Sprache sei tierischen Ursprungs, wie sie z.B. von Condillac vertreten wird. Herder kritisiert:

Aber ich kann nicht meine Verwunderung bergen, dass Philosophen, das ist Leute, die deutliche Begriffe suchen, je haben auf den Gedanken kommen können, aus diesem Geschrei der *Empfindungen den Ursprung menschlicher Sprache zu erklären*: denn ist diese nicht offenbar etwas anderes? Alle Tiere, bis auf den stummen Fisch, tönen ihre Empfindung: deswegen aber hat doch kein Tier, selbst nicht das vollkommenste, den ge-

ringsten, eigentlichen Anfang zu einer menschlichen Sprache. Man bilde und verfeinere und organisiere dies Geschrei, wie man wolle; wenn ein Verstand dazukommt, diesen Ton mit Absicht zu brauchen, so sehe ich nicht, wie nach dem vorigen Naturgesetze je menschliche, willkürliche Sprache werde. Kinder sprechen Schälle der Empfindung, wie die Tiere, ist aber die Sprache, die sie von Menschen lernen, nicht ganz andre Sprache? (S. 16f.; Herv. i. O.)

Sprache im Sinne menschlicher Sprache ist also absichtlich eingesetzte Sprache. Sie ist so komplex, dass sie nicht zu vergleichen ist mit der tierischen Sprache, die laut Herder eine unwillkürliche Lautäußerung ist. Kinder erlernen neben den Naturlauten, die sie von Anfang an beherrschen, die menschliche Sprache *vom Menschen*. Sie ist kategorisch von der tierischen, kleinkindlichen Sprache unterschieden und laut Herder ist keine noch so vielfältige Kommunikation unter Tieren der menschlichen Sprache gleich, die eben mit menschlichem Verstand bewusst und absichtsvoll verwendet wird.

»Der Mensch erfand sich selbst Sprache! – Aus Tönen lebender Natur! – zu Merkmalen seines herrschenden Verstandes!« (S. 46; Herv. i. O.)

Die Sprache des Menschen ist weder göttlichen noch tierischen Ursprungs – sondern menschlichen. Diese These versucht Herder mit seiner Abhandlung zu beweisen.

Voraussetzung für die Fähigkeit des Menschen, Sprache zu entwickeln, ist seine Reflexionsfähigkeit. Sie macht Herder verantwortlich für den Sprachursprung: *»Der Mensch, in den Zustand der Besonnenheit gesetzt, der ihm eigen ist, und diese Besonnenheit (Reflexion) zum erstenmal frei wirkend, hat Sprache erfunden«* (S. 31f.; Herv. i. O.).

Vernunft und Sprache bedingen einander wie die zwei Seiten einer Medaille. Beide sind diejenigen Merkmale, die laut Herder den Menschen von anderen Gattungen unterscheiden. Herder bestimmt *»die Sprache als den wirklichen Unterscheidungscharakter unsrer Gattung von außen [...], wie es die Vernunft von innen ist«* (S. 43; Herv. i. O.).

»Lücken und Mängel können doch nicht der Charakter seiner Gattung sein.« (S. 24; Herv. i. O.)

Der Mensch, wie ihn Herder skizziert, ist ein Wesen, das durch Vernunft und Sprachgebrauch gekennzeichnet ist. Diese gehen jedoch nach Herders Beobachtung einher mit einem Mangel an tierischen Instinkten. Diese Vorstellung des Menschen als »Mängelwesen« ist für die spätere Anthropologie Arnold Gehlens und auch für die Medienanthropologie (vgl. S. 272-280 des vorliegenden Buchs) von Bedeutung.

Herder bestimmt den Menschen also zunächst als ein Wesen, das den Tieren unterlegen scheint: »Daß der Mensch den Tieren an Stärke und Sicher-

heit des Instinkts weit nachstehe [...] ist gesichert« (S. 20). Er kommt zu dem Schluss:

Mit einer so zerstreuten, geschwächten Sinnlichkeit, mit so unbestimmten, schlafenden Fähigkeiten, mit so geteilten und ermatteten Trieben geboren, offenbar auf tausend Bedürfnisse verwiesen, zu einem großen Kreise bestimmt – und doch so verwaist und verlassen, daß es selbst [das Kind] nicht mit einer Sprache begabt ist, seine Mängel zu äußern – Nein! Ein solcher Widerspruch ist nicht die Haushaltung der Natur. Es müssen statt der Instinkte andre verborgene Kräfte in ihm schlafen. (S. 24)

Diese Kräfte sind eben die Fähigkeiten, über Sprache die Welt zu ordnen, sich auszutauschen und mit der Welt in Beziehung zu treten. Herder begründet die Sprachkompetenz des Menschen damit, dass er, im Gegensatz zu Tieren, nicht auf einen Wirkungskreis eingeschränkt und festgelegt ist. »*Der Mensch hat keine so einförmige und enge Sphäre, wo nur eine Arbeit auf ihn warte: eine Welt von Geschäften und Bestimmungen liegt um ihn. Seine Sinne und Organisation sind nicht auf eins geschärft: er hat Sinne für alles und natürlich also für jedes einzelne schwächere und stumpfere Sinne*« (S. 22; Herv. i. O.). Menschen sind also mit weniger Instinkten ausgestattet und in ihrer sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeit den Tieren unterlegen, die auf ihre Umwelt »spezialisiert« sind. Dafür haben sie die Sprache als Möglichkeit, der Umwelt zu begegnen. Sprache ist dasjenige, was die Vernunft des Menschen äußerlich darstellt. Sie vermittelt zwischen dem Menschen und der Welt. Damit ist sie ein Medium.

»[E]s war gefaßtes Zeichen, bei welchem sich die Seele an eine Idee deutlich besann« (S. 33)

Um den medialen Charakter der Sprache darzustellen, bedient sich Herder eines Szenarios. Er lässt den Menschen auf ein Schaf treffen. Tiere würden – aufgrund ihrer Instinkte – das Schaf entweder begehren, jagen oder ignorieren. Der Mensch aber erfasst das Schaf und gibt ihm qua Sprache einen Platz in der Welt:

Lasset jenes Lamm, als Bild, sein Auge vorbeigehn: ihm wie keinem andern Tiere. Nicht wie dem hungrigen, witternden Wolfe! nicht wie dem blutleckenden Löwen – die wittern und schmecken schon im Geiste! die Sinnlichkeit hat sie überwältigt! der Instinkt wirft sie darüber her! [...] Nicht so dem Menschen! Sobald er in die Bedürfnis kommt, das Schaf kennenzulernen, so störet ihn kein Instinkt, so reißt ihn kein Sinn auf dasselbe zu nahe hin oder davon ab: es steht da, ganz wie es sich seinen Sinnen äußert. Weiß, sanft, wollicht – seine besonnen sich übende Seele sucht ein Merkmal – das Schaf blöket! sie hat ein Merkmal gefunden. Der innere Sinn würket. Dies Blöken, das ihr am stärksten Eindruck macht, das sich von allen andern Eigenschaften des Beschauens und Betastens losriß, hervorsprang, am tiefsten eindrang, bleibt ihr. Das Schaf kommt wieder.

Weiß, sanft, wollicht – sie sieht, tastet, besinnt sich, sucht Merkmal – es blökt, und nun erkennet sie wieder! (S. 32f.)

Durch die Wiedererkennung des Bezeichneten und die Wiederholung des Bezeichnenden wird das Schaf – im Medium Sprache – Teil einer Systematik des menschlichen Verstandes. Die Sprache vermittelt hier zwischen der zunächst unsystematischen Welt und dem Verstand des Menschen und strukturiert dessen Wahrnehmung so, dass sie Zeichen für Gegenstände setzt, die wiederholbar und intersubjektiv und damit kommunizierbar sind. In dieser Kennzeichnung der Sprache, sie vermittelt intersubjektiv und wiederholbar, erweist sie sich als Medium.

Wirkung

Noch immer gibt es konkurrierende Ansätze in der Frage nach dem Ursprung der menschlichen Sprache. Zu den philosophischen Theorien, zu denen auch Herders Sprachursprungstheorie gehört, sind soziologische, psychologische und biologische Theorien hinzugekommen. Dennoch ist Herders Ansatz in seinem gedanklichen Kern noch nicht widerlegt oder abgelöst durch neuere Erkenntnisse. Der Soziologie Arnold Gehlen urteilt 1940: »Die philosophische Anthropologie hat seit Herder keinen Schritt vorwärts getan« (Gehlen 1993, S. 84).

Arnold Gehlen hebt Herders Blick auf die Zusammenhänge von physisch-sinnlicher Ausstattung des Menschen, seinen Bedürfnissen und seiner Sprache hervor:

Es ist bewundernswert, wie Herder hier die biologische Hilflosigkeit des Menschen, seine Weltoffenheit und die ›Zerstreutheit seiner Begierden‹ in ihrem inneren Zusammenhang sieht, wie er dann auf die Frage der ›Schadloshaltung‹ kommt und an dieser Stelle dann die Sprache (Vernunft, Besonnenheit) aus diesem neu gefundenen ›Charakter der Menschheit‹ ableitet, als einen ›aus der Mitte dieser Mängel‹ entstehenden Ansatz. (Ebd.)

Die Sicht auf Sprache als Medium ist immer wieder – wenn auch nicht immer explizit – artikuliert worden. Hans-Georg Gadamer etwa bezeichnet in seinem berühmtesten Werk, *Wahrheit und Methode*, Sprache als universales Medium des Verstehens. Eigen ist der Sprachfähigkeit des Menschen, dass sie an seine Reflexionsfähigkeit gebunden ist und ihn dazu bringt, auf einer Metaebene über sich und sein Handeln nachdenken zu können. Der Status als Medium ist jedoch umstritten. Der amerikanische Philosoph Donald Davidson etwa betont in seinem Aufsatz »Seeing through Language« 1999, dass die Sprache dem Menschen eigen ist, wie auch die Sinnesorgane. So stellt auch sie kein

Medium, kein Mittelndes dar, *durch* das Welt erfahren wird, sondern mit dem Welt wahrgenommen wird. Damit knüpft Davidson an einen Gedanken Steven Pinkers an: »Beim Verstehen von Sätzen ist der Strom der Wörter für uns völlig transparent. Wir erfassen die Bedeutung mit so großer Selbstverständlichkeit, daß wir sogar vergessen, daß ein fremdsprachiger Film Untertitel trägt« (Pinker 1996, S. 24f.).

Literatur

- Gehlen, Arnold [1940] 1993: *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*. Frankfurt a.M.
- Herder, Johann Gottfried [1772] 2005: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Stuttgart.
- Mersch, Dieter 2006: *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg.
- Pinker, Steven [1994] 1996: *Der Sprachinstinkt. Wie der Geist die Sprache bildet*. München.

Aufgaben

1. Gestalten Sie ein Schaubild, das beschreibt, wie sich nach Herder Sprache gebildet hat.
2. Versetzen Sie sich in die Lage der Akademiemitglieder, die die eingesandten Abhandlungen zu ihrer Preisfrage bewerten müssen. Gestalten Sie eine Preisrede, die die Errungenschaften von Herders Abhandlung herausstellt und die Preisvergabe durch die Akademie schlüssig begründet.
3. Der Evolutionspsychologe Steven Pinker geht davon aus, dass Sprache keine kulturelle Errungenschaft ist, die die Menschlichkeit des Menschen ausmacht, sondern ein Instinkt wie andere tierische Instinkte auch – wenngleich sie durch ihre Komplexität Bewunderung verdient. Bewerten Sie die Thesen Pinkers in ihrer Konsequenz für die Frage, inwiefern Sprache als Medium zu bezeichnen ist:

Sprache als Instinkt zu betrachten heißt, die öffentliche Meinung insbesondere die von den Geistes- und Sozialwissenschaften tradierte umzukehren. Sprache ist genauso wenig eine kulturelle Erfindung wie der aufrechte Gang. In ihr manifestiert sich auch nicht eine allgemeine Fähigkeit, mit Symbolen umzugehen – wie wir sehen werden, ist ein dreijähriges Kind ein grammatisches Genie, aber völlig unbeschlagen auf dem Gebiet der bildenden Kunst, der religiösen Ikonografie, der Verkehrszeichen und den anderen Bereichen

des semiotischen Spektrums. Obwohl die Sprache eine großartige Fähigkeit ist, die von allen lebenden Arten nur der Homo sapiens beherrscht, sollte der Mensch auch in Zukunft ein Forschungsobjekt der Biologen bleiben, denn dass über eine großartige Fähigkeit nur eine einzige lebende Spezies verfügt, ist im Tierreich durchaus nicht einmalig. Einige Fledermausarten machen fliegende Insekten über Doppler-Sonar aus, und einige Zugvögel-Arten [sic!] finden ihren Weg über Tausende von Meilen hinweg, indem sie die Konstellationen der Gestirne gegen die Tages- und Jahreszeit verrechnen. In der großen Talentshow von Mutter Natur haben wir nur einen Auftritt unter vielen – wir sind nichts weiter als eine Primatenart mit der Fähigkeit, uns gegenseitig darüber zu informieren, wer wem was getan hat, indem wir Geräusche modulieren, die beim Ausatmen entstehen. (Pinker 1996, S. 22)

MEDIENDIFFERENZ BILD UND TEXT

Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon – oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766)

Kontext

Der Autor Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), der heute vor allem durch seine Dramen und seine theoretischen Schriften bekannt ist, verfasste mit »Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie« 1766 einen Aufsatz, in welchem die medialen Besonderheiten von bildender Kunst und Dichtkunst voneinander abgegrenzt werden. Er verhandelt darin die Darstellungsmöglichkeiten der Malerei und Poesie, indem er ihre jeweilige Eigenheit verdeutlicht. Damit setzt er sich gegenüber anderen zeitgenössischen Theorien ab, die die Ästhetik und Funktionsweise der Literatur mit jener der bildenden Künste in enge Verbindung stellen.

Lessing schreibt sich mit dem »Laokoon« in den ästhetischen Diskurs der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein, eine Zeit, in der Fragen der Ästhetik Hochkonjunktur haben: Der Status des »Schönen« wird verhandelt und unterschiedlich modelliert. Die bildenden Künste widmen sich, dem Ideal des Klassizismus folgend, historisch-mythologischen Stoffen und orientieren sich nun weniger an christlichen als an antiken und historischen Bildtopoi. Das Ziel ist in vielen Ästhetiken die Überführung des Wahrhaftigen ins Schöne, d.h. die Orientierung an einer naturalistischen Darstellung bei gleichzeitiger Herstellung eines schönen Scheins. Die Literatur ist noch stark an französischen (Drama) und englischen (Prosa) Vorbildern orientiert. Bemühungen um eine literaturspezifische Ästhetik, die nicht nur normativ ist, d.h. Regeln zum gu-

ten Schreiben formuliert, sondern systematisch Fragen der Literarizität stellt, setzten gerade durch Lessing und andere erst ein.

Ausgangspunkt

*Abbildung 5: Laokoon-Gruppe (um 50-30 v.Chr.),
Marmor, Höhe ca. 184 cm, Vatikanische Museen Rom*



Referenzpunkt ist für Lessing, wie auch schon für den Kunsthistoriker und -theoretiker Johann Joachim Winckelmann, mit dem er sich kritisch auseinandersetzt, die antike Skulptur der Laokoongruppe. Diese faszinierte die Gelehrten im 18. Jahrhundert, da sie in der Darstellung der höchst dramatischen Situation des Todeskampfs Laokoons eine Harmonie und zeitlose Gültigkeit ästhetischer Maßstäbe wahrnahmen. Laokoon ist eine Figur der griechischen und römischen Mythologie. Lessing bezieht sich in seinen Ausführungen auf Vergils Epos *Aeneis*, in dem dargestellt wird, wie Laokoon während des Trojanischen Krieges als Warner vor dem Trojanischen Pferd auftritt und von der Göttin Athene bestraft wird. Sie schickt Schlangen, die Laokoon und seine beiden Söhne töten.

Anders als im Barock, in dem das Leiden in der bildenden Kunst bisweilen exaltiert und dynamisch auf die Spitze getrieben wurde, finden die Theoretiker des Klassizismus in dieser antiken Plastik ein Vorbild für den ästhetischen und lebenspraktischen Umgang mit dem Leid: das Schrecknis wird in der Kunst durch deren Schönheit überwunden. Berühmt geworden ist die Zuschreibung Winckelmanns, die Kunst der Griechen zeichne »edle Einfalt«, »stille Größe« aus. »Einfalt« meint in diesem Zusammenhang die erstrebenswerte Schlichtheit und Standhaftigkeit, die er in der Laokoongruppe repräsentiert sieht:

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele. (Winckelmann 1995, S. 30)

Lessing bezieht sich auf die Laokoongruppe, um an ihr und an anderen Beispielen der bildenden Kunst und der Literatur zu verdeutlichen, worin deren besondere Medienästhetik begründet ist. Lessing zufolge ist es nicht so sehr die *ethische* Dimension der Haltung gegenüber dem Leid, sondern eine *inner-ästhetische* Frage: Die Künstler wählen, so Lessing, aus allen Augenblicken, die sie aus einem künstlerisch umgesetzten Stoff, z.B. einer Sage, wählen könnten, den ›fruchtbaren Augenblick‹. Aus dieser Beobachtung leitet Lessing die medialen Besonderheiten der bildenden Künste im Gegensatz zur Literatur ab.

Ziel

Die Beobachtungen, die Lessing an einzelnen Kunstwerken gemacht hat, baut er zu einem theoretischen Entwurf aus, um Charakteristisches für die bildenden Künste und die Literatur herauszustellen. Vereinfacht lässt sich seine These wie folgt formulieren: Für die Malerei ist die räumliche Organisation von Farben und Formen entscheidend, für die Poesie hingegen die zeitliche Organisation von Ereignissen. Dementsprechend sind Bilder für die Darstellung von *Körpern*, literarische Texte für die Darstellung von *Handlungen* zuständig. In dieser Aufteilung liegt auch ein normatives Moment: Literatur soll sich nicht in langen Beschreibungen von etwas visuell Erfahrbarem verlieren. Über Handlungen können im Medium der Literatur prägnant auch Gegenstände geschildert werden, ohne, dass das Medium seine Eigenheiten verspielt.

Thesen

»[S]o ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann.« (S. 26)

Lessings berühmte Formel des ›fruchtbaren Augenblicks‹ bezieht sich auf das Medium der bildenden Kunst. Die Gemälde und Plastiken, die Lessing hier vor Augen stehen, haben ein Motiv, das sich aus z.B. einem historischen oder mythologischen Stoff ergibt. Dieses zeigt im Normalfall einen Augenblick aus einer bestimmten Perspektive. Da Bilder also nicht, wie es z.B. Comics können, narrativ in einer Folge von Bildern einen Stoff bebildern können, müssen die Künstler gezielt auswählen, welchen Moment eines Stoffzusammenhangs sie darstellen möchten. Fruchtbar ist der Augenblick, den die Künstler darstel-

len, dann, wenn er das ihm Vorausgegangene und das ihm Nachfolgende mit ins Bild holen kann. Außerdem muss die Dramatik der Situation im Bild repräsentiert sein, etwa wenn die Entscheidung für den Ausgang eines Schicksals gerade noch nicht getroffen ist. Im Falle Laokoons zeigt die Plastik genau den Moment, bevor sich der Kampf um Leben und Tod entscheidet, sodass dem Betrachter die Dramatik des ungewissen Ausgangs vor Augen geführt wird.

Die Herausforderung besteht im Medium der bildenden Künste in ihrer Rezeptionspraxis: Sie müssen sich auf einen Augenblick, den sie darstellen, beschränken, werden aber zugleich über einen längeren Zeitraum betrachtet. Damit muss das Bild ›mehr‹ Informationen geben als die rein im Moment verhafteten:

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. (S. 25f.)

Außerdem darf die dargestellte Situation in ihrer Darstellungsweise nicht zu festgelegt sein, um eine eingehende Beschäftigung mit dem Bild oder der Plastik zu ermöglichen. Das wird Lessing zufolge erreicht, indem der Phantasie des Betrachters Spielräume eröffnet werden:

Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freyes Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affects ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreyen hören; wenn er aber schreyet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichen, folglich uninteressanteren Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt. (S. 26)

Genau der Moment, *bevor* Laokoon schreit, ist der fruchtbare Augenblick. Nicht das Überhöhen und Überwinden der dargestellten Affekte durch die Schönheit der Plastik ist bei Lessing das Faszinierende und Kunstvolle an der Laokoongruppe, ebensowenig wäre die Plastik noch kunstvoll, wenn das Grauenhafte und Affektvolle den Ausdruck dominieren würde. Das Kunstvolle ist der schma-

le Grat, bevor die Situation sich endgültig entscheidet und der glücklich gewählte Augenblick derjenige, der durch die Kunst allein auf Dauer gestellt wird.

»[W]enn der Künstler wohl that, daß er den Laokoon nicht schreyen ließ, so that der Dichter eben sowohl, daß er ihn schreyen ließ.« (S. 30)

Nachdem Lessing die Auswahl des prägnanten Augenblicks behandelt hat, wendet er sich den Darstellungsmodi des Mediums Literatur zu. Dieses muss sich nicht auf einen Moment beschränken, sondern kann eine ganze Geschichte sukzessive erzählen: »Nichts nöthiget hiernächst den Dichter sein Gemählde in einen einzigen Augenblick zu concentriren« (S. 29). Hätte der Künstler der Skulpturengruppe den Schrei des Laokoon dargestellt, anstelle des Moments vor dem Schrei, dann wäre die Figur Laokoon über den Schrei charakterisiert worden; der Schrei wäre sozusagen eine Metonymie für sein Wesen geworden. Dies wäre, gemäß des Ideals der Aufklärung, eine unwürdige Betonung des Affekts gewesen, das Maßvolle, das sich sogar noch im größten Leid gegen die unkontrollierten Emotionen durchsetzen sollte, wäre nicht mehr zum Ausdruck gekommen. In der Dichtung jedoch, in der Laokoons Charakter vermittle dessen Handlungen über einen langen Zeitraum für den Leser entwickelt werden kann, ist der Schrei nicht Ausdruck eines wehleidigen Charakters, sondern allein des großen Leids:

Vergils Laokoon schreyet, aber dieser schreyende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreyen nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreyen; und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreyen allein sinnlich machen. (S. 30)

»Hieraus folgt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.« (S. 115)

Die Mediendifferenz zwischen bildender Kunst und Literatur liegt, Lessing zufolge, in dem Hauptunterschied, dass Bilder Formen räumlich organisieren, literarische Texte Ereignisse zeitlich organisieren. Lessing argumentiert wie folgt:

Wenn es wahr ist, daß die Mahlerey zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Theile nebeneinander existieren, aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Theile aufeinander folgen.

Gegenstände, die neben einander oder deren Theile nebeneinander existiren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Mahlerey.

Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heissen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen, und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein. Folglich kann die Mahlerey auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. In so fern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Mahlerey kann in ihren coexistierenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der mahlerischen Beywörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände. (S. 115f.)

Die Prägnanz, die die Malerei in der Wahl der dargestellten Handlung einer Figur beweisen muss, muss die Dichtung für die Schilderung eines Körpers beweisen. Ansonsten sollte Literatur die Körper ausschließlich durch die Handlungen charakterisieren. Auch wenn Lessing selbst Beispiele aus der erzählenden Literatur wählt, ist das Drama das augenfälligste Beispiel für seine Forderungen: Die Figuren eines Stücks werden durch ihre Sprachanteile und Handlungen charakterisiert, ihr Aussehen ist selten durch mehr als eine herausstechende Eigenschaft bestimmt.

Wirkung

Die Idealisierung der Antike, die Winckelmann auch in der Beurteilung der Laokoongruppe betreibt, ist für Lessings Text weniger wichtig als die Mediendifferenz zwischen bildenden Künsten und Literatur. Damit ist die Perspektive, auch wenn Lessing die Beispiele des Textes auf die Antike bezieht, entthorisiert: Es geht um die prinzipiellen medialen Möglichkeiten von Kunst und Literatur. Auf eine Formel gebracht: erstere gestaltet den Raum, letztere die Zeit. Obwohl sich Lessing also hinsichtlich seines Betrachtungsgegenstandes

einreihet in die Antikenbegeisterung seiner Zeit, weist seine Schrift darüber hinaus in die medienwissenschaftlichen Fragestellungen, die uns noch heute beschäftigen. Die Literatur, die im deutschen Sprachbereich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erst an Autonomie und Bedeutung gewann, erhielt durch Lessings Schrift, die sie dem etablierten Medium der Malerei gegenüberstellte, eine Legitimation als eigenständiges Medium: Lessing wies ihr eine ganz eigene Funktion zu, nämlich die Darstellung von Handlungen. So wurde die Literatur auf eine Ebene mit der Malerei gestellt.

Nach der Erweiterung des Kunst- und Literaturbegriffs im 20. Jahrhundert sind Lessings Unterscheidungen der Medien noch immer von medientheoretischem und auch kulturgeschichtlichem Interesse, üben aber keine normative Kraft mehr auf Künstler oder Autoren aus: Bilder können gänzlich gegenstandslos sein oder aber andere Referenzpunkte haben als einen mythologisch-historischen Stoff, Texte können ohne Handlungsverlauf gestaltet sein, wie ein modernes Gedicht. Lessings Grundgedanken sind damit jedoch nicht obsolet geworden: Auch ungegenständliche Körper, wie etwa abstrakte Formen, werden im Raum organisiert, als Kompositionen. Texte sind, wenn man sie sich als sukzessive gelesen vorstellt, auch dann noch zeitlich organisierte Lautfolgen, wenn sie nicht mehr semantisch dekodierbar sind. Dennoch gibt es zahlreiche Beispiele für Hybridformen (Klanginstallationen, Videokunst, visuelle Poesie), auf die Lessings Gegensatz von Poesie und Malerei nicht zutrifft, sondern allenfalls als Abgrenzungsfolie mitgedacht ist. Inwiefern für diese Formen die Überlegungen Lessings weiterhin produktiv sind, ist im Einzelfall zu diskutieren.

Literatur

Lessing, Gotthold Ephraim [1766] 2012: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart.

Fick, Monika 2010: »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie.« In: Dies. (Hg.): *Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, S. 257–288.

Winckelmann, Johann Joachim [1755] 1995: »Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst.« In: Helmut Pfotenhauer/Markus Bernauer/Norbert Miller (Hg.): *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Frankfurt a.M.

Aufgaben

1. Lesen Sie den unten abgedruckten Auszug aus Vergils Aeneis, auf den sich Lessing bezieht. Unterstreichen Sie die Passagen, deren Handlungselemente in der antiken Laokoongruppe dargestellt sind.

Vergleichen Sie stichpunktartig die Wirkung von Text und Skulptur hinsichtlich der Darstellung von Leid sowie des Spannungsaufbaus (Text) bzw. der Blicklenkung des Betrachters (Skulptur):

Gleich darauf widerfuhr uns Unseligen etwas anderes, Gewichtigeres und viel Grausigeres und verstörte die ahnungslosen Gemüter noch mehr: Laokoon, den das Los für Neptun zum Priester bestimmt hatte, wollte eben am Altar einen riesigen Stier feierlich opfern – aber sieht nur: Von Tenedos durch die ruhige See (die Erinnerung läßt mich schaudern) kommen, mächtig sich windend, zwei Schlangen geschwommen und streben gemeinsam zur Küste. Sie recken die Köpfe hoch aus der Flut, die blutroten Kämme heben sich über die Wellen; die Leiber selbst durchmessen das Meer und schwingen aus in gewaltigem Bogen. Es rauscht die schäumende See, und schon hatten sie das Ufer erreicht. Blutunterlaufen sind ihre glühenden Augen und funkeln, züngelnd lecken sie ihre zischenden Rachen. Wir flüchten, totenbleich bei dem Anblick. Die beiden Schlangen aber kriechen zielsicher gerade auf Laokoon zu, fallen zuerst über seine zwei kleinen Söhne her, umklammern sie fest, beißen zu und beginnen die Ärmsten zu fressen. Dann greifen sie, während er mit einem Speer bewaffnet zu Hilfe kommt, Laokoon selbst an, wickeln sich um ihn in gewaltigen Ringen, haben ihn schon zweimal in der Mitte umschlungen, zweimal die schuppigen Leiber um seinen Hals gelegt und heben hoch über ihn die mächtigen Schädel. Laokoon versucht, sich mit den Händen aus der Umklammerung zu befreien, während Geifer und scheußliches Gift seine Priesterbinden besudeln. Zugleich stößt er entsetzliche Schreie aus, zum Himmel dringt ein Brüllen, wie wenn ein verwundeter Stier vom Altar flieht und das Beil, das übel traf, aus dem Nacken schleudert. Die zwei Schlangen jedoch entweichen sogleich zum Heiligtum auf der Höhe, kriechen in den befestigten Tempel der zürnenden Minerva und verbergen sich zu Füßen der Göttin unter dem Rundschild. (Vergil: *Aeneis*. Düsseldorf 2007, S. 36f. übers. v. Gerhard Fink)

2. Günter Eichs Gedicht »Inventur« zählt zu den wichtigsten deutschen Nachkriegsgedichten. Es wird von Literaturwissenschaftlern auf Eichs Erfahrungen im Kriegsgefangenenlager bezogen, eine Erfahrung, die viele deutsche Soldaten in den Monaten nach dem verlorenen II. Weltkrieg teilten.

Inwiefern werden im Gedicht Lessings Thesen zur Literatur eingelöst? Begründen Sie am Text, welche der folgenden Positionen Sie plausibel finden. 1: »Eichs ›Inventur‹ ist keine Literatur, weil keine Handlungen dargestellt werden, wie Lessing es fordert!«; 2: »Eichs ›Inventur‹ funktioniert genau wie ein Bild. Es zeigt den ›fruchtbaren Augenblick‹ der so genannten ›Stunde Null‹ im Jahr 1945«; 3: »Les-

sings Kategorien haben uns gar nichts mehr zu sagen, die Literatur ist vielfältiger als er sie darstellt.«; 4: »Die Handlung, die dieses Stück Literatur darstellt, ist gerade die Inventur, so dass man Lessings Literaturkonzept sehr gut auf das Gedicht anwenden kann.«

Günter Eich: Inventur (1947)

Dies ist meine Mütze,
dies ist mein Mantel,
hier mein Rasierzeug
im Beutel aus Leinen.

Konservenbüchse:
Mein Teller, mein Becher,
ich hab in das Weißblech
den Namen geritzt.

Geritzt hier mit diesem
kostbaren Nagel,
den vor begehrlischen
Augen ich berge.

Im Brotbeutel sind
ein Paar wollene Socken
und einiges, was ich
niemand verrate,

so dient es als Kissen
nachts meinem Kopf.
Die Pappe hier liegt
zwischen mir und der Erde.

Die Bleistiftmine
lieb ich am meisten:
Tags schreibt sie mir Verse,
die nachts ich erdacht.

Dies ist mein Notizbuch,
dies meine Zeltbahn,
dies ist mein Handtuch,
dies ist mein Zwirn.

(Günter Eich: *Abgelegene Gehöfte*. Schauer. Frankfurt a.M. 1948, S. 38f.)

DAS MEDIUM FOTOGRAFIE

Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie (1980)

Kontext

Der französische Semiologe (Zeichentheoretiker) Roland Barthes (1915-1980) untersuchte in seinen Werken neben verschiedenen Medien (Texte, Film, Foto) vor allem die »Mythen« der modernen Gesellschaft und beschreibt ihre Wirkung (*Die Mythen des Alltags*, 1957). Die Fotografie war schon ein etabliertes und ausdifferenziertes Medium, als er einen umfangreichen Essay mit dem Titel *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* schrieb, der in seinem Todesjahr, 1980, veröffentlicht wurde. Fotos waren längst nicht mehr aufwendig herzustellen. Im Vergleich zum Anfang des 20. Jahrhunderts, in dem lange Belichtungszeiten sowie teure, sperrige Ausrüstung Fotografien oftmals einen wenig spontanen Charakter verliehen, erhielt die Fotografie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen eher beiläufigen Charakter: Schnappschüsse entstanden und konnten sogar, mittels Polaroid, direkt entwickelt werden. Zudem hatte sich die Fotografie als Kunstform in Museen längst durchgesetzt. Barthes »Bemerkungen zur Photographie« setzen jedoch nicht beim Entstehungsprozess an, sondern beim Betrachter. Insofern interessiert ihn auch in der Zeit einer banalisierten Praxis der Fotografie noch das Besondere des Mediums.

Ausgangspunkt

Barthes unterscheidet in seinem Essay drei Seiten der Fotografie, den Fotografen (*operator*), den Betrachter der Fotografie (*spectator*) und das *spectrum*, also das, was die Fotografie vom Dargestellten darstellt (*eidolon*) (S. 17).

Barthes Zugang zum Medium der Fotografie ist persönlich und sein Essay durchweg in der ersten Person verfasst. Nach einem ersten, allgemein-theoretisch gefassten Teil der »Hellen Kammer« geht der Autor in einem zweiten Teil auf eine Fotografie seiner Mutter als fünfjähriges Mädchen ein. Er entwickelt und veranschaulicht zentrale Begriffe seiner Fototheorie an diesem Bild. Barthes grundlegende Reflexionen gehen über die Fragen des Mediums der Fotografie in seiner technischen Beschaffenheit hinaus, sodass sie auch angesichts der weiter fortgeschrittenen Entwicklung und damit einhergehenden Banalisierung der fotografischen Praxis durch massenhafte Handyfotografie Diskussionsstoff bieten. Inwieweit die Tendenzen, durch digitale Bildbearbeitung Konzepte und Gestaltungsstrategien der Malerei in die Fotografie zu integrieren, Barthes Überlegungen zuwiderlaufen, wäre ein weiterer interessanter Diskussionspunkt um die Aktualität der *Hellen Kammer*.

Thesen

»Daher kann man zwar sehr wohl von einer Photographie sprechen, doch, wie mir scheint, mitnichten von der PHOTOGRAPHIE.« (S. 13; Herv. i.O.).

Barthes Versuch über die Fotografie gesteht gleich zu Beginn ein, dass es ein unmögliches Unternehmen sei, das Wesen der Fotografie zu fassen d.h. das Medium der Fotografie, losgelöst von konkreten Fotografien, zu beschreiben. Er begründet seinen Befund damit, dass Fotos sich nicht abtrennen von dem, was sie darstellen, zeigen. Der Vergleich mit gemalten Bildern veranschaulicht seine Argumentation: Bei einem Gemälde fallen dem Betrachter direkt die Auswahl der Farben, die Komposition und die Pinselstriche auf. Ein Bild, so Barthes, simuliert die Wirklichkeit. Das Foto hingegen zeige nur auf das Dargestellte, nicht auf die eigene Machart:

Tatsächlich läßt sich eine bestimmte Photographie nie von ihrem Bezugsobjekt (Referenten; von dem, was sie darstellt) unterscheiden, wenigstens nicht auf der Stelle und nicht für jedermann (was bei jedem anderen Bild möglich ist, da es von vornherein und per se durch die Art und Weise belastet ist, in der der Gegenstand simuliert wird): den photographischen Signifikanten auszumachen ist nicht unmöglich (Fachleute tun es), aber es erfordert einen sekundären Akt des Wissens oder der Reflexion. Von Natur aus hat die PHOTOGRAPHIE (der Einfachheit halber müssen wir diesen Oberbegriff akzeptieren, der vorläufig freilich nur wieder auf die unermüdliche Wiederholung der Kontingenz hinausläuft) etwas Tautologisches: eine Pfeife ist hier stets eine Pfeife, unabdingbar. (S. 12f.; Herv. i. O.)

Diese Schwierigkeit, das Fotografische der Fotografie zu trennen vom Dargestellten, erklärt für Barthes auch, dass sich vor ihm nur wenige Wissenschaftler mit der Fotografie im Allgemeinen, d.h. als Medium auseinandergesetzt haben und selbst diese vernachlässigten die Ästhetik und Medialität der Fotografie als solcher. Entweder wurde, Barthes zufolge, nur die technische Seite betrachtet oder die soziologische Funktion des Fotografierens; das Medium Fotografie schien sich zu entziehen (vgl. S. 14f.). Dieses Verschwinden des Mediums hinter dem, was es zeigt, hat Barthes unterschiedlich begründet. Interessanterweise geht er in seinem Essay davon aus, dass die Fotografie eine derartige Gewissheit, eine Evidenz, hinsichtlich dessen, was gezeigt wird, ausstrahle, dass sie selbst uninteressant werde:

Wenn die PHOTOGRAPHIE sich nicht ergründen läßt, dann deshalb, weil ihre Evidenz so mächtig ist. Im Bild gibt sich der Gegenstand als ganzer zu erkennen, und sein Anblick ist gewiß – im Gegensatz zum Text oder zu anderen Wahrnehmungsformen, die mir das Objekt in undeutlicher, anfechtbarer Weise darbieten und mich auffordern, dem zu mißtrauen, was ich zu sehen glaube. Diese Gewißheit ist unanfechtbar, weil es mir freisteht, die Pho-

tographie so eingehend zu betrachten, wie es mir beliebt; doch wie lange ich das Bild auch betrachten mag, es teilt mir nichts mit. Genau in dieser Interpretationssperre liegt die Gewißheit des Photos: auch wenn ich mich noch so sehr mühe, alles, was ich feststellen kann, ist, daß es so gewesen ist; für jeden, der ein Photo in den Händen hält, liegt darin ein ›fundamentaler Glaube‹, eine ›Urdoxa‹, die nichts zerstören kann, es sei denn, man beweist mir daß dieses Bild keine Photographie ist. Doch leider bringt die Gewißheit dieses Photos es auch mit sich, daß ich nichts darüber sagen kann. (S. 117f.; Herv. i. O.)

Wie der lange Essay von Barthes, aber auch zahlreiche andere Essays und theoretische Auseinandersetzungen mit der Fotografie, wie etwa von Susan Sontag, zeigen, lässt sich dieser Aussage zum Trotz viel über Fotografie aussagen. Dennoch bleibt für Barthes die Unfassbarkeit des Mediums erkenntnisleitend für seine Überlegungen.

Thesen

»Was immer auch ein Photo dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, es ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht das Photo, das man sieht.« (S. 14)

Das Verschwinden des Mediums Foto bei seiner Betrachtung macht Barthes dafür verantwortlich, dass so wenig über das Medium Foto aus der Sicht des Betrachters geschrieben wurde. Welchen Weg aber nimmt Barthes selbst, um über Fotos und die Fotografie im Allgemeinen zu sprechen? Er zieht die logische Konsequenz aus seinen Beobachtungen und nimmt die Betrachtung des einzelnen Bildes zum Ausgangspunkt seiner Ausführungen. Die Auswahl der Bilder trifft er nach höchst persönlichen Gesichtspunkten:

So beschloß ich, die Anziehungskraft, die bestimmte Photos auf mich ausübten, zum Leitfaden meiner Untersuchung zu machen: dieser Anziehungskraft war ich mir zum mindesten sicher. Wie sie bezeichnen? Faszination? Nein, die eine Photographie, die ich von den anderen unterscheide und die ich liebe, hat nichts von jenem flimmernden Punkt, der vor den Augen auf und nieder schwebt und einen das Haupt wiegen läßt; was sie in mir erzeugt, ist genau das Gegenteil von Benommenheit; vielmehr eine innerliche Erregung, ein Fest, auch eine Arbeit, der Druck des Unsagbaren, das gesagt werden will. Was also dann? Interesse? Das ist zu wenig; ich muß nicht erst meine Gemütsbewegung erforschen, um die verschiedenen Gründe aufzuzählen, die das Interesse an einer Photographie wachrufen [...]. Daher schien mir, daß das treffendste Wort zur (vorläufigen) Bezeichnung der Anziehungskraft, die bestimmte Photos auf mich ausüben, das des Abenteuers sei. [...] Das Prinzip des *Abenteuers* erlaubt es mir, die PHOTOGRAPHIE existent zu machen. Umgekehrt gilt: ohne Abenteuer kein Photo. (S. 26-28; Herv. i. O.)

Dieser Ansatzpunkt ist höchst subjektiv und damit nicht streng wissenschaftlich: Statt eine repräsentative Auswahl von Fotografien seinen Ausführungen zugrunde zu legen, geht Barthes von denjenigen Bildern aus, die ihn affizieren, im Sinne eines Versprechens auf Abenteuer, berühren. Anhand dieser Bilder beforscht Barthes, ebenfalls im subjektiven, vorwissenschaftlichen Sinne, das, was die Bilder besonders macht. Er hat für diese spezifische Herangehensweise den Begriff des »*punctum*« geprägt, der eine alternative Betrachtungsweise zum *studium* darstellt.

»Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft).« (S. 36; Herv. i. O.)

Unter *studium* versteht Barthes ein kulturell erlerntes Empfinden der Relevanz einer Photographie, die sich vor allem aus den dargestellten Themen ergibt. »Was ich für diese Photographien empfinde, unterliegt einem *durchschnittlichen* Affekt, fast könnte man sagen, einer Dressur« (S. 35).

[E]s ist das *studium*, was nicht, jedenfalls nicht in erster Linie »Studium« bedeutet, sondern die Hingabe an eine Sache, das Gefallen an jemanden, eine Art allgemeiner Beteiligung, beflissen zwar, doch ohne besondere Heftigkeit. Aus *studium* interessiere ich mich für viele Photographien, sei es, in dem ich sie als Zeugnisse politischen Geschehens aufnehme, sei es, in dem ich sie als anschauliche Historienbilder schätze: denn als Angehöriger einer Kultur (diese Konnotation ist im Wort *studium* enthalten) habe ich teil an den Figuren, an den Mienen, an den Gesten, an den äußeren Formen, an den Handlungen. Das zweite Element durchbricht (oder skandiert) das *studium*. Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht (wohingegen ich das Feld des *studium* mit meinem souveränen Bewußtsein ausstatte), sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren. [...] Dies zweite Element, welches das *studium* aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher *punctum* nennen; denn *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich *besticht* (mich aber auch verwundet, trifft). (S. 35f.; Herv. i. O.)

Das *studium* skizziert Barthes als einen anerzogenen Akt des Nachvollziehens und Anerkennens der Arbeit des Fotografen, ein allgemeines, leidenschaftsloses Interesse am ästhetischen und gesellschaftlichen Wert einer Fotografie. Damit ist das *studium* äußerst unpersönlich. Es lässt sich auf einige Bilder anwenden, die relevant oder technisch-künstlerisch anspruchsvoll gestaltet sind. Das *punctum* jedoch ist keine planbare Reaktion, es vollzieht sich unerwartet an bestimmten Bildern und trifft den Betrachter in einem sehr persönlichen, intimen und nicht verallgemeinerbaren Sinne (vgl. S. 36f.).

»[W]as die Photographie endlos reproduziert, hat nur einmal stattgefunden. Sie wiederholt mechanisch, was sich existentiell nie mehr wird wiederholen können« (S. 12).

Barthes Interesse an der Fotografie gilt dem unheimlichen Phänomen, dass Fotos einen Moment festhalten, der zum Zeitpunkt des Betrachtens bereits vergangen ist. Damit weisen sie den Betrachter auf die Vergänglichkeit, auch die eigene, hin. Diese Verbindung von Fotografie und Tod ist in Barthes Denken sehr stark. Sie lässt sich von unterschiedlichen Seiten her darstellen, sowohl von Seiten des *operators*, also des Fotografen, aus, als auch von Seiten des *spectators* und *spectrums*.

Am Beispiel des Porträtiert-Werdens zeigt Barthes diese Zusammenhänge auf:

In der Phantasie stellt die PHOTOGRAPHIE (die, welche ich *im Sinn* habe) jenen äußerst subtilen Moment dar, in dem ich eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich Objekt werden fühlt: ich erfahre dabei im kleinen das Ereignis des Todes (der Ausklammerung): Ich werde wirklich zum Gespenst. Der PHOTOGRAPH weiß dies sehr gut, und er hat selbst Angst (und sei es aus kommerziellen Gründen) vor diesem Tod, der Einbalsamierung, die er mit seiner Geste an mir vollzieht. Nichts könnte närrischer sein (wäre man nicht das passive Opfer, der ›plastron‹ [Erläuterung in Ausgabe: Im militärischen Sprachgebrauch: Feind-Darsteller im Manöver (A. d. Übersetzers)], wie Sade es genannt hat) als die Verrenkungen, die Photographen anstellen, um in ihre Bilder ›Leben zu bringen‹: armselige Einfälle: man platziert mich vor meine Pinsel, man holt mich ins Freie (›draußen‹ wirkt lebendiger als ›drinnen‹) [...]. Man könnte meinen, der vom Schrecken gebannte PHOTOGRAPH müsse gewaltig kämpfen, damit die PHOTOGRAPHIE nicht der Tod sei. Ich aber, Objekt schon, kämpfe nicht. Ich ahne, daß es noch weit unsanfterer Mittel bedarf, mich aus diesem schlimmen Traum zu wecken; denn was die Gesellschaft mit meinem Bild anstellt, was sie darin liest, weiß ich nicht [...]; doch wenn ich mich auf dem aus dieser Operation hervorgegangenen Gebilde erblicke, so sehe ich, daß ich GANZ UND GAR BILD geworden bin, das heißt der TOD in Person; die anderen – der ANDERE – entäußern mich meines Selbst, machen mich blindwütig zum Objekt, halten mich in ihrer Gewalt, verfügbar, eingereiht in eine Kartei [...].« (S. 22f.; Herv. i. O).

»[D]ie PHOTOGRAPHIE hat etwas mit Auferstehung zu tun« (S. 92; Herv. i. O.)

Die religiöse Dimension des Essays von Barthes wird diejenigen, die täglich mit Fotos umgehen, ohne sich über sie zu wundern, irritieren. Barthes zufolge ist die chemische Umwandlung von einer mit dem Fotoapparat aufgenommenen Szene zu einem dauerhaft verfügbaren Bild etwas Unselbstverständliches, ja Unheimliches. Er vergleicht Fotos deshalb mit dem »Schweiß Tuch der Veronika«, eine im Christentum verehrte Reliquie, die dem Glauben nach das Abbild des leidenden Christus zeigt. Es sei, so die Legende, dadurch entstanden,

dass Veronika als Weggefährtin Jesu zur Kreuzigungsstätte Golgatha diesem ein Tuch gereicht habe, um den Schweiß vom Gesicht des kreuztragenden Jesu aufzunehmen. Ins Tuch habe sich das genaue Abbild der Gesichtszüge Jesu gedrückt. Barthes meint also, dass die Fotografie nicht vorrangig Anlass gibt, an die Vergangenheit, die das Foto zeigt, zu denken. Vielmehr ist das Besondere des Fotos die Verwandlung des Gewesenen in ein Bild:

Die PHOTOGRAPHIE ruft nicht die Vergangenheit ins Gedächtnis zurück [...]. Die Wirkung, die sie auf mich ausübt, besteht nicht in der Wiederherstellung des (durch Zeit, durch Entfernung) Aufgehobenen, sondern in der Beglaubigung, daß das, was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist. Dies ist allerdings eine wahrhaft anstößige Wirkung. Stets versetzt mich die PHOTOGRAPHIE in *Erstaunen*, und dieses Erstaunen hält an und erneuert sich unaufhörlich. Vielleicht reicht dieses Erstaunen, dieses Beharren tief in die religiöse Substanz, aus der ich geformt bin; wie man es auch dreht und wendet: die PHOTOGRAPHIE hat etwas mit Auferstehung zu tun: kann man von ihr nicht dasselbe sagen, was die Byzantiner vom Antlitz Christi sagten, das sich auf dem Schweißstuch der Veronika abgedrückt hat, nämlich daß sie nicht von Menschenhand geschaffen sei, *acheiropoietos*? (S. 92; Herv. i. O.)

Diese Überlegung Barthes' zieht die Parallele zwischen der Fotografie und den Ikonen byzantinischer Tradition. Diese *Acheiropoietata* sind Bilder, die im orthodoxen Glauben der oströmischen Kirche nicht von Menschenhand gestaltet, sondern von Gott geschenkt sind. Ihnen kommt also selbst der Status eines heiligen Gegenstandes zu. Barthes drückt in diesem Vergleich seine Faszination und Ehrfurcht vor der ›Lichtzeichnung‹, der Fotografie, aus, die nicht durch die Hand eines menschlichen Künstlers geschaffen wird, sondern durch den technischen Apparat wie von Geisterhand.

Literatur

Barthes, Roland [1980] 1989: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a.M.

Aufgaben

1. Geben Sie in eigenen Worten wieder, was Barthes mit dem Abenteuer als Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit Fotos meint (S. 28). Suchen Sie eine Fotografie heraus, die für Sie ganz persönlich diesem Kriterium entspricht und formulieren Sie, was das Bild für Sie so besonders macht.
2. Erläutern Sie anhand eines Vergleichs der Fotografie einer Pfeife mit dem Bild »Ceci n'est pas une pipe« von René Magritte, was Barthes mit dem folgenden Satz meint: »Von Natur aus hat die Photographie [...] etwas Tautologisches: eine Pfeife ist hier stets eine Pfeife, unabdingbar« (Barthes 1989, S. 13).
3. Beziehen Sie Stellung zu der folgenden Aussage von Barthes, indem Sie aus Sicht eines a) Fotojournalisten, der einen Bürgerkrieg dokumentiert und b) künstlerischen Fotografen, der inszenierte Fotos gestaltet, argumentieren:

Eine Photographie ist immer die Verlängerung dieser Geste [»des kleinen Kindes, das mit dem Finger auf etwas weist und sagt: Ta, Da, das da!«], sie sagt das da, genau das, dieses eine ist's! und sonst nichts, sie kann nicht in den philosophischen Diskurs überführt werden, sie ist über und über mit der Kontingenz beladen, deren transparente und leichte Hülle sie ist. (S. 12)

4. Seitdem Künstler Fotografien digital nachbearbeiten, ist die Gewissheit, dass Fotos zeigen, was war, brüchig geworden. Zugleich tritt die Gemachtheit des Fotos, also seine ästhetischen Eigenschaften, unabhängig vom Motiv, ins Bewusstsein der Betrachter. Setzen Sie Überlegungen aus Barthes Theorie in Beziehung mit dem Bild *Bundestag* des Fotografen Andreas Gursky. Beziehen Sie auch das u. g. Zitat Gurskys ein.

Was mich schlussendlich interessiert, ist nicht, Wirklichkeit zu erfinden, sondern die Wirklichkeit an sich. Sie hervorzuheben, zu akzentuieren erscheint mir dabei legitim. Ich versuche dabei, kein Bild so aussehen zu lassen, als sei es bearbeitet worden [...] und doch war nichts so, wie es hier erscheint. Diese Bilder sind vollkommen künstlich. (Andreas Gursky zit. n. EDUBOX Mudam Sammlung. Unter: www.mudam.lu/fileadmin/media/download/education/edu_box/EDU_BOX_Mudam_Collection_DE.pdf, 5.9.2016)

DAS MEDIUM FILM

Franz Pfemfert: Kino als Erzieher (1911)

Kontext

Franz Pfemfert (1879-1954) ist ein – heute nahezu unbekannter – Publizist des frühen 20. Jahrhunderts. Er gründete 1911 die avantgardistische Zeitschrift *Die Aktion*, in der im gleichen Jahr auch der Text »Kino als Erzieher« erschien. Der Text markiert Pfemferts Position gegenüber dem neuen Medium Film. Er leistet damit einen Beitrag zur Debatte um das Kino, die in Kreisen der Intellektuellen und Künstler stattfand. Typisch an seiner Position ist die Bewunderung für die technische Entwicklung der Filme, die aber von Abscheu vor deren künstlerischer Belanglosigkeit überlagert wird. Seinen ästhetischen und volkserzieherischen Bedenken entsprechend, wendet sich Pfemfert gegen das Kino. Er argumentiert, obwohl er politisch radikal links verortet werden kann, mit Argumentationsmustern der Bildungsbürger, die in unterschiedlichen politischen Lagern zu finden waren. In Pfemferts Sicht ist das »Kino als Erzieher« auch deshalb so gefährlich, da es jede Emanzipation des Volks von dem Nationalismus und Militarismus des späten deutschen Kaiserreichs durch niveaulose Unterhaltung unterminiert.

Ausgangspunkt

Pfemfert sieht das Kino als wichtigstes Volksvergnügen und Sinnbild der Moderne an. An ihm hängt er seine Kritik der modernen »Unkultur« auf, die dadurch auch Medienkritik wird. Pfemfert ruft zum Kampf gegen die benannte Unkultur auf, wobei er nicht genau bestimmt, im Namen welcher Kultur gegen die »Unkultur« gekämpft werden soll.

Sein Text beginnt mit der Perspektive der Zukunft auf seine Gegenwart: »Der Geschichtsschreiber kommender Generationen wird sich also mit uns und mit unserem Jahrhundert beschäftigen« (S. 165). Diese fremde Autorität wird über die zeitgenössische Kultur urteilen und Pfemfert möchte, dass seine Zeit vor diesem Urteil bestehen kann. Also muss, so Pfemfert, rechtzeitig eine Alternative zu der »Unkultur« entwickelt werden, die er um sich greifen sieht. Aus Pfemferts Szenario, dass Historiker der Zukunft die Bilanz der modernen Kultur ziehen werden, kann man ersehen, dass er die moderne Kultur als Irrweg der Kulturgeschichte deutet, den künftige Generationen als solchen erkannt und verlassen haben werden. Kurz: Die Geschichte wird ihm recht geben. Aus dieser Sicherheit hinaus, dass er bereits durchschaut, was andere noch nicht verstehen, argumentiert er gegen unterschiedliche Zeitphänomene.

Thesen

»Wir aber scheinen vom Strudel Trivialität erfaßt zu sein, der uns zu verschlingen droht« (S. 165)

Pfemfert geht bei der Beobachtung seiner zeitgenössischen Kultur davon aus, dass er – bildlich gesprochen – in der Lage ist, die ihn umgebende Kultur von außen zu betrachten und zu beurteilen. Dafür holt er argumentative Unterstützung von einem fiktiven »Geschichtsschreiber kommender Generationen« (S. 165), der mit dem distanzierten und aus Erfahrung klugen Blick der Nachwelt auf die Gegenwart schaut. Pfemfert geht davon aus, dass Kulturen in »Wellenbewegungen« Hochzeiten und Tiefpunkte erreichen, dass aber die moderne Kultur nicht einfach nur einen Tiefpunkt darstellt, sondern vielmehr einen Endpunkt:

Soll nun unser Zeitalter nicht als Krankenhausgeschichte der Kultur auf die Nachwelt kommen, wollen wir vor dem kritischen Auge des Historikers in sauberem Kulturgewande erscheinen, dann müssen wir beizeiten Hand anlegen und kulturelle Arbeit verrichten. Dann müssen wir unermüdlich gegen jede Unkultur kämpfen. Der Kampf ist schwer. Vergebens wird man in dem Kulturschutt verfallener Menschheitsgeschichte nach einer Erscheinung suchen, die an trostloser Öde unserer modernen Zeit gleichkommt. Gewiß: in der Geschichte eines jeden Volkes läßt sich eine Wellenbewegung, ein Auf und Ab feststellen. Wir aber scheinen von dem Strudel Trivialität erfaßt zu sein, der uns zu verschlingen droht. Die Trivialität beherrscht (seit Jahrzehnten) die Situation. Wohin wir den Blick auch wenden, sie nistet überall. Wir finden sie in der Kunst und im Kunstgewerbe, in der Technik wie in der Architektur. Sie schleicht durch Hütten und Paläste und zwingt den Menscheng Geist in ihren Bann. (S. 165)

Trivialität ist demzufolge ein allgegenwärtiges Phänomen, dem sich niemand entziehen kann. Weder gibt es Gesellschaftsbereiche, die sich davon befreien können, noch Gesellschaftsschichten (»Hütten und Paläste«). Dennoch ist aus Pfemferts Sicht der Kampf noch nicht verloren, den er ausruft.

»Der Weg zu den Höhen der Kultur wäre frei, wenn nicht das Siebenmeilenstiefeltum der Trivialität jedem kulturellen Fortschritt entgegenstehen würde.« (S. 166)

Die moderne Gesellschaft hat, folgt man Pfemfert, die Voraussetzungen dafür geschaffen, dass die Menschen wieder Zeit und Muße haben, um sich den »Höhen der Kultur« (S. 166) zu widmen. Dadurch, dass die moderne Technik viele der zeitraubenden Tätigkeiten mechanisiert und automatisiert habe, könne man in einer Art Sklavengesellschaft ohne menschliche Sklaven leben: »Die gezähmte und dressierte Elektrizität leistet uns Sklavendienste« (S. 165). Die Utopie von einer Gesellschaft, in der Maschinen einen Teil der menschlichen

Arbeiten übernehmen, sodass dem Menschen Zeit zur Ausbildung seiner Anlagen bleiben, ist alt. Sie könnte bei Pfemfert ihren Bezugspunkt in den Frühschriften von Karl Marx haben. Vorbild mag aber auch die antike Gesellschaft sein, in der ein kleiner Teil der Gesellschaft von den einfachen Alltagstätigkeiten freigestellt war, um sich den schönen Künsten und der Verwaltung zu widmen. Diesem Wiederaufleben einer Kultur antiker Größe stehe jedoch die Trivialität im Wege, die immer einen Schritt voraus zu sein scheint: »Der Weg zu den Höhen der Kultur wäre frei, wenn nicht das Siebenmeilenstiefeltum der Trivialität jedem kulturellen Fortschritt entgegenstehen würde« (S. 166).

»Edison« heißt die Formel, auf die unsere Zeit zu bringen ist» (S. 166)

Die Übermacht der Unkultur ist für Pfemfert deshalb so bedrohlich, weil er einen Verbund unterschiedlicher Phänomene und Medien vermutet, die sich in der Formel »Edison« zusammenfassen lässt. Damit mein Pfemfert den Erfinder Thomas A. Edison, der durch die Verbindung von Stromerzeugung und Stromverteilung sowie neuen elektrischen Geräten die Elektrifizierung der modernen Welt möglich gemacht hat. In Edisons Team entwickelte Dickson das Kinetoskop, das 1893 auf der Weltausstellung in Chicago der Öffentlichkeit vorgestellt wurde. Hier konnten einzelne Betrachter Kurzfilme in einem Schaukasten ansehen. Sie wurden in Salons nebeneinander gestellt, sodass mehrere Betrachter zeitgleich unterschiedliche Filme sehen konnten. Edison kooperierte mit Unternehmern wie etwa 1895 mit dem Schokoladenfabrikanten Ludwig Stollwerck, mit dem er die »Deutsch Oesterreichische Edison Kinetoskope Compagnie« gründete. Die Mischung aus erfinderischem Genie, Absage von einer emanzipatorischen Volksbildung und Kultur sowie kapitalistischem Unternehmergeist bringt Pfemfert auf die Formel »Edison«. Er führt aus: »»Edison« heißt der Schlächterruf einer kulturmordenden Epoche. Das Feldgeschrei der Unkultur« (S. 166).

»Seelenlosigkeit ist das Merkmal unserer Tage.« (S. 166)

Die elektrifizierte Welt ist in Pfemferts Augen seelenlos, da sie »Individualitäten« nicht anerkenne (S. 166). Diese These ist Teil einer um 1900 weit verbreiteten Kritik an der Moderne, die sich auf Kunst, Kultur, Arbeitswelt und Technik gleichermaßen bezieht: Die Tendenz zur Abstraktion auf der einen Seite, den Stilmix vergangener Epochen auf der anderen Seite, sehen Pfemfert und seine Mitstreiter als Zeichen des Kulturverfalls an. Grundlegend für die artikulierten Ängste ist, dass dem bürgerlichen Geschmack ein Massengeschmack entgegentritt, der allein schon durch seine quantitative Überlegenheit bedrohlich wirkt: Der freistehenden Villa etwa stehen nun große anonyme Mietskasernen für die wachsende Stadtbevölkerung entgegen.

»Kino ist der gefährlichste Erzieher des Volkes.« (S. 168)

Das Gefühl der kulturellen Überfremdung, das in Pfemferts Ausführungen deutlich wird, betrifft vor allem die »Volksbelustigungen«. Pfemfert sieht, dass diese Phänomene nicht neu sind. Schließlich gab es schon immer Jahrmärkte und Volksfeste, an denen sich die einfache Bevölkerung vergnügte. Mit dem Bezug zum Jahrmarkt ruft Pfemfert die Vor- und Frühgeschichte des Kinos auf. In Schaubuden und im Panoptikum konnte man Ende des 19. Jahrhunderts optische Täuschungen bewundern, das Stereoskop zeigte dreidimensionale Fotos. Schon seit jeher war der Jahrmarkt ein Ort, an dem die Sensations- und Schaulust des Publikums ohne den Einfluss der Volkspädagogen befriedigt wurde, meist durch bildreiche Medien. Diese Volksvergnügen finden zeitlich begrenzt an bestimmten Tagen statt; die Zerstreuung ist wohl-dosiert und kalkulierbar. Der Kinokonsum jedoch entzieht sich der Beobachtung und Betreuung durch die Gebildeten. Es nimmt sogar, so Pfemfert, als »Lehrer und Erzieher« (S. 167) der »breiten Volksschichten« eine neue Rolle ein. Diese Rolle war bis dahin den Pädagogen vorbehalten, die bürgerlichen Werten und Kunstauffassungen anhängen und z.B. in der Arbeiterbewegung die bürgerliche Bildung für alle zugänglich machen wollten. Durch das Kino verselbständigt sich die Geschmacksbildung des Volkes, oder schlimmer: Sie wird von neuen Autoritäten bestimmt. Damit geht der Bedeutungsverlust der alten Bildungsautoritäten einher.

Pfemfert erkennt durchaus den Nutzen der kinematographischen Technik für die Wissenschaft an. Außerdem berichtet er von Versuchen, diese Technik auch für die Vermittlung von Literatur und Kunst zu nutzen. Letztere beschreibt er als abstoßend: »Ein Vorleser gab des Dichters Balladen zum Besten und Kino lieferte die Illustrationen! Ich weiß nicht, vielleicht ist es mir nur so ergangen, aber ich kann mich dieses »Dichterabends« nicht ohne Ekelempfindungen erinnern. Dann soll doch lieber das Schauerdrama die Films beherrschen« (S. 168). In diesen Vorbehalten tritt die bildungsbürgerliche »Grals-hütermentalität« besonders deutlich hervor. Statt sich zu freuen, dass durch unterhaltsamere Präsentationsformen die hochgeschätzte Buchkultur neue Interessenten findet, spricht sich Pfemfert aufs Schärfste gegen die Popularisierung aus. Diese besteht in der Darbietung von Literatur im Medium Film. Offensichtlich widerspricht für Pfemfert allein schon die Bebilderung des Textes (»Illustration!«) einer angemessenen Rezeption.

»Die Fackelträger der Kultur eilen zur Höhe. Das Volk aber lauscht unten dem Geklapper des Kino und legt seinem Phonographen eine neue Walze auf...« (S. 169)

Pfemfert erlebt den Aufbruch der Künste und Wissenschaften, die sich neuen Aufgaben stellen, alte Konventionen brechen und in einem starken Fortschrittsglauben handeln. Zugleich nimmt er wahr, dass das einfache Volk an

diesen Entwicklungen nicht Teil hat, sondern sich der Unterhaltung mit den neuen technischen Medien hingibt. Dieses Vergnügungsstreben wird von politischen und militärischen Eliten genutzt. So wertet Pfemfert die Schulauführungen als propagandistisch. Sie sollen den Patriotismus und Militarismus befördern. Damit haben sie nicht, wie es das eigentliche Ziel der Erziehung wäre, das Kind im Blick, sondern nur den Nutzen für die Obrigkeit.

Kino wird an »nationalen« Feiertagen den Schulkinder vorgeführt. Zur Stärkung des Patriotismus. Das Kind sieht den Kaiser zur Parade reiten (Gesang der Klasse: »Heil dir...«). Wird mit den einzelnen Sprößlingen des Herrscherhauses auf kinematographischem Wege bekannt gemacht. Manöverbilder folgen. Der gut preußische Militärg Geist schlägt Rad vor Kinderseelen... (S. 168f.)

Wie an einer anderen Textstelle deutlich wird, möchte Pfemfert den Machthabern im Kaiserreich nicht die Erziehung der Kinder, noch die Medien anvertrauen, da deren »erste (und wichtigste) Frage lautet«: »[W]ie können wir diese Erfindung am vorteilhaftesten zum methodischen Menschenmord, im Kriege verwenden...« (S. 166).

Pfemferts Sorge betrifft also einerseits die Erziehung des Volkes, die er dadurch gefährdet sieht, dass das Volk nicht mehr an der befürwortenswerten Kultur teilhat, sondern in seiner Vergnügungssucht befriedigt wird und damit letztlich von den Entwicklungsprozessen der Hochkultur und Wissenschaft »abgehängt« wird. Außerdem lässt sich das Volk, so Pfemferts Sorge, durch die neuen Unterhaltungsmedien politisch verführen. Das Kino ist nur ein Teil dieser Entwicklungen, jedoch der wichtigste. Damit treibt es die Trivialisierung der Kultur voran und führt zum Untergang einer Kultur der Individualität, wie sie die bildungsbürgerliche Kultur darstellt. Diese hatte jedem – unabhängig vom sozialen Status – das Versprechen der Teilhabe ausgesprochen. Die moderne Kultur jedoch führt, denkt man Pfemferts Position weiter, zum Zerfall der Gesellschaft in eine kleine Gruppe von Machthabern und Machern und einen großen Teil rein passiver Konsumenten, die mit Schund und Propaganda abgespeist werden.

Wirkung

Die Argumentationsmuster, denen Pfemfert folgt, sind typisch für zeitkritische Positionen des frühen 20. Jahrhunderts: Er registriert die modernen technischen Errungenschaften und das durch die Unterhaltungsindustrie dominierte Freizeitverhalten und leitet daraus eine verallgemeinerte Tendenz zur Trivialisierung der Kultur ab, die letztlich deren Untergang bedeuten könnte. Dabei ist interessant, dass die »Unkultur«, Pfemfert zufolge, keineswegs von außen übernommen wird, wie es manche Zeitgenossen in Form einer »Ame-

rikanisierung« der deutschen Kultur mit Blick auf das Kino kritisieren. Auch ist es keine reine Kommerzialisierung durch profitgierige Unternehmer, die Pfemfert im Sinn hat; er sieht vielmehr den Beitrag der Politik zu den Phänomenen der modernen »Unkultur« und macht auf den Zusammenhang von Technik, Städtebau, Propaganda und Unterhaltungskultur aufmerksam. Dabei gehen selbstverständlich Differenzierungen verloren und Zusammenhänge werden konstruiert, die nicht nachvollziehbar sind.

Pfemferts Text ist also, eher als eine hellsichtige Kulturdiagnose seiner Gegenwart, ein Zeugnis für die Modernekritik des frühen 20. Jahrhunderts, die sich besonders am Kino entzündet. Die Kritik bezog sich oftmals tatsächlich nicht auf konkrete Filme, sondern auf das Kino als »Theater des kleinen Mannes«. Hier vergnügte sich das Volk, buchstäblich den Blicken der Geschmackseliten entzogen, im Dunkeln des Kinosaals. So konnten sich nicht zuletzt auch Pärchen im Verborgenen näher kommen jenseits der sozialen Kontrolle, die in der zeitgenössischen Gesellschaft herrschte.

Wie auch andere Autoren nimmt Pfemfert sensibel die Vereinnahmung des Kinos zu Propagandazwecken wahr, die bereits im Kaiserreich stattgefunden hat. Später sollte sie im »Dritten Reich« noch stärker zu Tage treten. Nachdem die Filmproduktion im Kaiserreich und in der Weimarer Republik durch die Freiheit der Kunst einen relativen Freiraum hatte, solange sie nicht als jugendgefährdend eingestuft wurde, wurden Filme im »Dritten Reich« politisch kontrolliert und zensiert und dienten offen der Propaganda.

Literatur

Pfemfert, Franz [1911] 1984: »Kino als Erzieher.« In: Kaes, Anton (Hg.): *Kino – Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909 – 1929*. München, S. 165–169.

Aufgaben

1. Das folgende Zitat entstammt einem Text von Walter Hasenclever, einem Autor expressionistischer Gedichte und Dramen. In dem Artikel *Der Kintopp als Erzieher. Eine Apologie* aus dem Jahr 1913 urteilt er:

Die Feindschaft gegen den Kintopp [also das Kino] beruht auf einem Mißverständnis: er ist keine Kunst im Sinne des Theaters, keine sterilisierte Geistigkeit; er ist durchaus keine Idee. [...] Der Kintopp bleibt etwas Amerikanisches, Geniales, Kitschiges. Das ist seine Volkstümlichkeit; so ist er gut. Und kein Ausnahmegesetz im Reichstag wird ihn hindern, gute Geschäfte zu machen, denn seine Modernität äußert sich darin, daß er Idioten und Geister in glei-

chem Maße, doch auf andere Art zu befriedigen vermag, jeden nach seiner seelischen Struktur. (Walter Hasenclever: »Der Kintopp als Erzieher« [1913]. In: Anton Kaes (Hg): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*. München; Tübingen 1978, S. 47-49, hier: S. 48)

2. Geben Sie in eigenen Worten wieder, welche Position Hasenclever gegenüber dem Kintopp und seinen Kritikern einnimmt.
3. Vergleichen Sie die Positionen Pfemferts und Hasenclevers hinsichtlich ihrer Bewertung des Films sowie hinsichtlich der Macht, die sie der Zensur und der Volkserziehung einräumen.
4. Nehmen Sie kritisch Stellung zu den beiden Positionen. Stellen Sie dazu ihre Argumente gegenüber und ergänzen Sie eigene Argumente.

DAS MEDIUM RADIO

Bertolt Brecht: Radiotheorie (1927-1932)

Kontext

Der Schriftsteller und Dramatiker Bertolt Brecht (1898-1956) setzte sich in mehreren Texten im Zeitraum 1927 bis 1932 mit dem Radio auseinander. Er selbst hat nicht von einer Theorie des Radios gesprochen, vielmehr wurden seine einzelnen Veröffentlichungen zum Thema Radio nachträglich unter der Überschrift »Radiotheorie« zusammengefasst, sodass sich diese Bezeichnung in den Medienwissenschaften durchgesetzt hat.

In den frühen 1920er Jahren gab es drei Bereiche im deutschen Rundfunk, die sich allerdings noch nicht an die ganze Öffentlichkeit richteten: 1. den 1920 gegründeten Presserundfunk mit politischen und wirtschaftlichen Nachrichten, die nicht für Privathaushalte, sondern für die Zeitungsredaktionen bestimmt waren, 2. seit 1922 den Wirtschaftsrundfunk, der sich an die Banken wandte und 3. den Unterhaltungsrundfunk, der sich an die Öffentlichkeit und damit auch an private Hörer adressierte. Das damals noch junge Medium übte auf Künstler und Intellektuelle eine große Faszination aus. Brecht selbst schrieb Stücke für das Radio, wie *Der Flug der Lindberghs/Ozeanflug* (1929) oder das Hörspiel *Das Verhör des Lukullus* (1940).

Brecht, der marxistischem Gedankengut nahe stand, kritisiert in seinen Schriften zum Radio, dass die gesellschaftsverändernden Möglichkeiten des Mediums nicht ausgeschöpft werden. Hintergrund des restriktiven Umgangs mit dem Medium war die Besetzung der Zentrale des deutschen Pressenachrichtenwesens am 9. November 1918 durch revolutionäre Arbeiter und Soldaten. Als Reaktion auf diesen »Funktorspuk« verabschiedeten die Entschei-

dungsträger der jungen Weimarer Republik Gesetze für den Rundfunk, die die Beteiligung der Bevölkerung auf ein passives Empfangen des Rundfunks beschränkten: Das Reich setzte um 1919 die Funkhoheit durch, sodass Send- und Empfangsanlagen dem Reich unterstanden. Diese Maßnahmen mussten diejenigen gegen die Machthabenden aufbringen, die sich als Vordenker einer Revolution in Deutschland verstanden und mittels Rundfunk ihre Ideen verbreiten wollten. Die genannten Gesetze weisen auf die Kerngedanken der Brecht'schen Position hin: Die Utopie, die Brecht in der Radiotheorie entwirft, hatte ihren realen Vorgeschmack in der Frühzeit des Radios, bevor die technischen Möglichkeiten von der bürgerlichen Regierung durch Gesetze beschnitten wurden. Bei Brecht steht allerdings keine gewaltsame Besetzung der Rundfunkzentralen im Zentrum der Utopie, noch die Möglichkeit, durch revolutionäre Propaganda die Hörer auf eine politische Meinung festzulegen. Er geht in seiner Radiotheorie weit über eine schlichte Umkehrung der Machtverhältnisse hinaus: Er fordert nicht nur eine Öffnung des Rundfunks für revolutionäre Inhalte, sondern entwirft die Vision eines peer-to-peer-Mediums, in dem die Mediennutzer untereinander kommunizieren, viele Jahrzehnte vor den *Social Media* im Web 2.0.

Thesen

»Man hatte plötzlich die Möglichkeit, allen alles zu sagen, aber man hatte, wenn man es sich überlegte, nicht zu sagen.« («Der Rundfunk als Kommunikationsapparat», S. 128)

Dieses vernichtende Zeugnis stellt Brecht dem Radio in seinen Anfangsjahren aus. Das Medium sei nicht aus einem tatsächlichen Bedürfnis der Bevölkerung heraus entstanden, sondern als eine Folge der rein technischen Möglichkeiten, ohne dass die Gesellschaft bereits bereit für eine derartige Erfindung sei. Brecht kennzeichnet das frühe Radio als »Stellvertreter« (ebd., S. 128). Damit meint er, dass das Radio noch nicht seine eigenen medialen Möglichkeiten ausschöpft, sondern lediglich andere Darstellungsformen, wie Theater, Oper, Konzert, Vorträge und »Kaffeemusik« (ebd.), imitiert, indem es deren Produktionen, die für einen anderen medialen Kontext entworfen wurden, überträgt. Brecht zeigt sich irritiert vom richtungslosen Durcheinander im Programm, das seine eigene Bestimmung, seinen »Lebenszweck« (ebd., S. 128), noch nicht gefunden zu haben scheint. Am Beispiel der Obdachlosen skizziert Brecht, was aus seiner Sicht das Radio skandalös macht: Es wird nicht dazu genutzt, die Missstände der Gesellschaft abzuschaffen, sondern lediglich dazu, »Kosmetik am System« zu betreiben: In der Zukunftsvision von Radioempfängern unter Brückenbögen findet dieser Gegensatz seinen zynischen Ausdruck:

Ich bin nicht dagegen, wenn jetzt auch in den Wärmehallen der Arbeitslosen und in den Gefängnissen Empfänger eingebaut werden (man denkt sich offenbar, daß dadurch die Lebensdauer dieser Institutionen auf billige Weise verlängert werden kann), aber es kann nicht die Hauptaufgabe des Rundfunks sein, auch noch unter den Brückenbögen Empfänger aufzustellen, wenn es auch eine vornehme Geste darstellt, auch jene, die hier die Nächte zuzubringen wünschen, wenigstens mit dem mindesten zu versorgen, nämlich einer »Meistersinger«-Aufführung. Hier ist Takt nötig. (Ebd., S. 129).

Statt mit der bürgerlichen Kultur, für die hier Richard Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* repräsentativ steht, das Leid der Ärmsten vermeintlich abzumildern, indem man ihnen das Leben in der Obdachlosigkeit verschönert, sollte man Brecht zufolge das Radio zur Verbreitung kritischen Gedankenguts nutzen, um ein Umdenken der Bevölkerung zu ermöglichen.

»Kunst und Radio sind pädagogischen Absichten zur Verfügung zu stellen«
(Brecht: »Über Verwertungen«, S. 124)

Diese Forderung aus Brechts Text »Über Verwertungen« wird in seinen Schriften zur Radiotheorie in unterschiedlichen Formulierungen durchgespielt. Gemeint ist von Brecht keine Kindererziehung, sondern die Aufklärung und Erziehung der Gesellschaft zum Kollektivismus, also zur klassenlosen Gesellschaft im Sinne marxistischer Utopien. Statt sich durch Kunst und Rundfunk nur unterhalten zu lassen und damit letztlich die bestehenden Verhältnisse und sozialen Rangordnungen zu verfestigen, sollen die Menschen über die Kunst sowie über das Radio aufgerüttelt werden und sich aktiv gegen die ungerechten Verhältnisse wehren. Brecht zufolge ist das Radio eine Institution in den Händen der »Bourgeoisie«, der herrschenden bürgerlichen Klasse. Da diese kein echtes Interesse an der Beteiligung der Bevölkerung habe, resümiert Brecht: »Die Resultate des Radios sind beschämend, seine Möglichkeiten sind »unbegrenzt«« (Brecht: »Radio – eine vorsintflutliche Erfindung?«, S. 122). Brecht entwirft in seinen programmatischen Schriften einige dieser Möglichkeiten. Für das Theater entwickelt Brecht sein Konzept des »epischen Theaters«, das den Zuschauer politisieren soll. Seine Lehrstücke und Lehrgedichte sind explizit didaktisch, wobei dem Publikum bzw. Leser statt der Rolle des Belehrteten durchaus die Rolle eines Urteilenden zukommt.

Der Rundfunk soll auf verschiedene Weise seine Wirkung als pädagogisches Medium entfalten. In seinen »Vorschlägen für den Intendanten des Rundfunks« fordert Brecht eine Auseinandersetzung mit aktuellen Themen im Programm, »an der Stelle toter Referate wirkliche Interviews« (»Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks«, S. 122). Letztere hätten als Liveübertragung den Vorteil, den Hörern unzensiert unterschiedliche Meinungen vorzustellen. Brecht plädiert für den Einsatz neuer, lebendigerer, diskursiver Formen für Sachinhalte (Disputationen im Sinne von Vorträgen mit anschließenden Expertendiskus-

sionen) sowie für eine stärkere Beteiligung der Künstler am Radioprogramm. Brecht begründet den mangelnden Einsatz von Künstlern und den damit verbundenen Qualitätsmangel im Radioprogramm vor allem mit der Mutlosigkeit der Verantwortlichen, hier in seinem Beitrag »Junges Drama und Rundfunk« von 1927: »Man kann sagen, daß von Seiten des Rundfunks Mut nötig ist, sich mit Kunst zu befassen. Aber wenn diese großen, unbelasteten neuen Institutionen keinen Mut hätten, wer sollte dann Mut haben?« (»Junges Drama und Rundfunk«, S. 48) Die Künstler, die er den Radiointendanten ans Herz legt, sind junge, moderne und experimentell verfahrenende Autoren wie Alfred Döblin oder Arnolt Bronnen (vgl. »Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks«, S. 121). Ihnen traut er zu, den pädagogischen Impetus, den er selbst für die Kunst reklamiert, zu vertreten. Verallgemeinert formuliert er in »Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«: »Diesem Bestreben des Rundfunks, Belehrendes künstlerisch zu gestalten, kämen Bestrebungen der modernen Kunst entgegen, welche der Kunst einen belehrenden Charakter verleihen wollen« (»Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«, S. 137). Um ein Volk dazu zu erziehen, sich durch aktive Mitgestaltung gedanklich und tatkräftig mit der Verfasstheit der Gesellschaft und ihren Belangen auseinanderzusetzen, bedarf es allerdings auch einer anderen Kunst als der, die ausschließlich passiv aufgenommen wird: Brecht fordert die Partizipation der Zuschauer und Zuhörer.

»Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln.« (»Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«, S. 129)

Der Rundfunk hat, so Brecht, »eine Seite, wo er zwei haben müßte« (ebd.). Das meint, dass im Rundfunk über die Radioempfänger lediglich das Programm einer offiziellen Institution ausgestrahlt wird, sodass die Zuhörer ausschließlich zuhören können, ohne ihrerseits Beiträge zu kommentieren, zu konterkarieren, zu senden. Die einzige Alternative zum Zuhören ist das Ausschalten und das bleibt – zumindest im Normalfall – als kommunikatives Signal unbemerkt und folgenlos. Die Radiohörer sitzen isoliert vor den Geräten, statt miteinander in Beziehung zu treten, obwohl die technischen Möglichkeiten, prinzipiell, laut Brecht, gegeben sind:

Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt, er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen. (»Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«, S. 129)

Konkret stellt sich Brecht vor, dass die Öffentlichkeit über das Radio nicht nur (z.B. über politische und wirtschaftliche Neuerungen) informiert wird, sondern

auch Fragen stellen kann oder basisdemokratisch Entscheidungen herbeiführen kann. Durch die oben genannten Radiogesetze bleibt der Rundfunk der Weimarer Republik hinter den im Prinzip verfügbaren technischen Möglichkeiten zurück. Brecht wirft »Regierung und Justiz« vor, unzeitgemäß zu sein und aus Angst zu handeln. Sie seien, so Brechts Polemik, »eben nur für Zeiten geeignet, welche vor der Erfindung des Rundfunks liegen, wenn nicht sogar vor der Erfindung des Schießpulvers« (ebd., S. 130). Dass Brechts Forderungen nicht als vollkommen utopisch abzutun sind, versucht der Autor damit zu zeigen, dass er selbst ein Radioprojekt inszeniert, das seinen Ansprüchen entspricht.

Als ›Pilotprojekt‹ für den Rundfunk als Kommunikationsapparat führt Brecht seine Inszenierung des Hörstücks »Ozeanflug« auf der Baden-Badener Musikwoche 1929 an. Brecht betont in seinen »Erläuterungen zum ›Ozeanflug‹«: »Dem gegenwärtigen Rundfunk soll der ›Ozeanflug‹ nicht zum Gebrauch dienen, sondern er *soll ihn verändern*« (»Erläuterungen zum ›Ozeanflug‹«, S. 125; Herv. i. O.). So lässt Brecht die instrumentale Begleitung des Stücks über Radio ausstrahlen und zugleich auf der Bühne ›live‹ ergänzen: »Auf der linken Seite des Podiums war das Rundfunkorchester mit seinen Apparaten und Sängern, auf der rechten Seite der Hörer aufgestellt, der, eine Partitur vor sich, den Fliegerpart als den pädagogischen durchführte« (ebd., S. 126).

»Also für Neuerungen, gegen Erneuerung!« (»Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«, S. 133)

Die Rolle der Künste sieht Brecht nicht darin, den bestehenden Rundfunk zu beliefern, den Intendanten aktuelle Kunst zu verkaufen, denn »um verkäuflich zu sein, muß die Kunst heute erst käuflich sein« (ebd.). Er versteht sich als Sprecher der Künstler, die nicht einer überalterten Institution über »Erneuerungen« den Schein der Zeitgemäßheit verleihen wollen, sondern grundlegende Neuerung schaffen wollen: »Aber es ist keineswegs unsere Aufgabe, die ideologischen Institute auf der Basis der gegebenen Gesellschaftsordnung durch Neuerungen zu erneuern, sondern durch unsere Neuerungen haben wir sie zur Aufgabe ihrer Basis zu bewegen« (ebd.). Zum Verständnis dieses Gedankens ist der Blick auf die Theorie vonnöten, auf die Brecht an dieser Stelle rekurriert. Karl Marx, der zusammen mit Friedrich Engels als Vordenker des Kommunismus gilt, hat gesellschaftliche Umwandlungsprozesse mit Hilfe eines Basis-Überbau-Modells erklärt (vgl. Marx 1961, 8f.). Vereinfacht lässt sich das Modell folgendermaßen darstellen: Das ökonomische System einer Gesellschaft bildet deren Basis, z.B. der Kapitalismus. Diese Basis hat einen Überbau, der u.a. das Justizwesen, die Wissenschaft und die Künste umfasst. Die bürgerliche Kultur wäre demnach der ideologische Überbau des Kapitalismus. Das Modell geht im Normalfall davon aus, dass erst die gesellschaftliche Basis verändert werden muss, bevor der Überbau sich als Folge daraus langsam verändert. Es kann aber durchaus auch ein fortschrittlicher Überbau zur revolutionären Veränderung der Basis führen. Um

also auf den Kommunismus und die klassenlose Gesellschaft vorzubereiten, die nach Marx und Engels auf den Kapitalismus in seiner Spätphase folgen, kann der Überbau bereits ideologisch auf die neue Basis vorbereiten, Basis und Überbau verändern sich in Wechselwirkung miteinander. In diesem Sinne ist Brechts Einsatz für das neue Radio zu verstehen, das alle Bevölkerungsmitglieder zu aktiven Gestaltern des Programms werden lässt und thematisch deren Interessen zur Sprache bringt. Entsprechend konkret formuliert Brecht am Schluss seiner Schrift »Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«: »Undurchführbar in dieser Gesellschaftsordnung, durchführbar in einer anderen, dienen die Vorschläge, welche doch nur eine natürliche Konsequenz der technischen Entwicklung bilden, der Propagierung und Formung dieser *anderen* Ordnung« (»Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«, S. 134; Herv. i. O.).

Wirkung

Brechts Radiotheorie und die darin enthaltenen praktischen Vorschläge und Forderungen gerieten über den Einsatz des Radios als wichtiges Propagandainstrument im II. Weltkrieg zunächst in Vergessenheit. Hier spielte der Volksempfänger vor allem die Rolle, das nationalsozialistische Gedankengut in die Wohnzimmer der deutschen Bevölkerung zu tragen. Andererseits konnten Autoren wie der im Exil lebende Thomas Mann über Ansprachen »an die deutschen Hörer« vom britischen Radiosender BBC aus Informationen an die Deutschen übermitteln. Es blieb jedoch beim Distributionsapparat. Hans Magnus Enzensberger (vgl. die Seiten S. 178-186 des vorliegenden Buchs) greift Brechts Denktraditionen wieder explizit auf und trägt sie in die Zeit der linken Studentenbewegung, in der Theaterkonzepte der Weimarer Republik (z.B. AgitProp) wiederbelebt wurden. Die Überlegung, inwieweit das Web 2.0 als »Mitmachinternet« den Utopien Brechts entspricht und die sozialen Medien die von Brecht vorgedachte Vernetzungsutopie einlösen, kann unterschiedlich beantwortet werden. Kommentare und die Veröffentlichung eigener Produktionen werden ermöglicht, eine von Brecht erwünschte soziale Vernetzung der Akteure mit gesellschaftsveränderndem Impetus findet in der Regel jedoch nicht statt: Mit der Einmischung via Internet geht nicht per se ein Umsturz gesellschaftlicher Verhältnisse einher, auch wenn die restriktiven Gesetzgebungen einiger Staaten offensichtlich auf diese Befürchtung zurückzuführen sind und manche Volksaufstände durchaus mithilfe von Social Media gedanklich vorbereitet und organisiert werden konnten.

Literatur

- Brecht, Bertolt [1927] 1967: »Radio – Eine vorsintflutliche Erfindung?« In: Ders.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Bd. 18, Frankfurt a.M. 1967, S. 119-121.
- Brecht, Bertolt [1927] 1967: »Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks.« In: Ders.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Bd. 18, Frankfurt a.M., S. 121-123.
- Brecht, Bertolt [1927] 1997: »Junges Drama und Rundfunk.« In: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Band 6: Schriften 1920-1956. Frankfurt a.M., S. 47-48.
- Brecht, Bertolt [1930] 1967: »Über Verwertungen.« In: Ders.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Bd. 18, Frankfurt a.M., S. 123-124.
- Brecht, Bertolt [1930] 1967: »Erläuterungen zum »Ozeanflug« In: Ders.: *Schriften zur Literatur und Kunst*. Bd. I. Frankfurt a.M. 1967, S. 128-131.
- Brecht, Bertolt [1932] 1967: »Der Rundfunk als Kommunikationsapparat.« In: Ders.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Bd. 18, Frankfurt a.M., S. 127-134.
- Karl Marx [1859] 1961: »Zur Kritik der politischen Ökonomie, Vorwort.« In: *Marx-Engels-Werke*. Bd.13. Berlin, S. 7-11.

Aufgaben

- Besorgen Sie sich folgende Textgrundlage: Bertolt Brecht: »Der Rundfunk als Kommunikationsapparat.« In: Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Bd. 18. Frankfurt a.M. 1967, S. 127-134.
 - Lesen Sie den Textauszug S. 129, Z. 19 – S. 131, Z. 29. Skizzieren Sie, was Brecht unter einem Distributionsapparat und einem Kommunikationsapparat versteht.
 - Erschließen Sie aus der Textpassage, welches Kulturverständnis Brecht ablehnt und welches er anstrebt. Stellen Sie beides in Form einer Tabelle einander gegenüber und ordnen Sie das jeweils zugrundeliegende Menschenbild zu, indem Sie es stichpunktartig beschreiben.
- Informieren Sie sich über die Radiogesetze der Weimarer Republik im Internet. Beziehen Sie Stellung zu dem Satz: »Sollten Sie dies für utopisch halten, so bitte ich Sie, darüber nachzudenken, warum es utopisch ist« (S. 130, Z. 18f.), der sich auf Brechts Vorstellung des Radios als Kommunikationsapparat bezieht.
- Brecht hat den Gedanken, die Menschen über den Kommunikationsapparat Radio in Beziehung miteinander zu setzen. Beurteilen Sie Chancen und Grenzen dieses Gedankens, indem Sie auf die Möglichkeiten der *Social Media* eingehen. Beziehen Sie in Ihre Darstellung die untere Abbildung ein:

Abbildung 6: »Visualizing Facebook Friends.«



Quelle: Paul Butler. Unter: <http://kommunikationsapparat.de/about/>, 28.07.2016.

DAS MEDIUM BILD

Max Imdahl: Is It a Flag or Is It a Painting? Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst (1969)

Kontext

Der Kunsthistoriker Max Imdahl (1925-1988) engagierte sich als einer der ersten deutschen Kunstwissenschaftler nach dem II. Weltkrieg dafür, die Kunst der Moderne in den Kanon der Kunsthistoriker zu integrieren und ihr mit Neugier und Verständnis gegenüberzutreten. Dabei war ihm wichtig, den einzelnen Kunstwerken in einer intensiven Betrachtung und Auseinandersetzung (»sehendes Sehen«) gegenüberzutreten. Die von ihm ins Leben gerufene kunstwissenschaftliche Schule der »Ikonik« sollte die Eigenwertigkeit des einzelnen Kunstwerkes in den Mittelpunkt rücken. Die Interpretation eines Werkes hat sich nach Imdahl dem Medium des Bildes durch Sprache anzunähern, im Bewusstsein, dass die Sprache nur unzureichend das Bild erfassen kann.

Ausgangspunkt

In seinem einflussreichen Essay »Is It a Flag or Is It a Painting?« aus dem Jahr 1969 greift Imdahl die Sentenz des amerikanischen Kunstkritiker Alan Solomon aus dem Jahr 1964 auf. Sie bezieht sich zunächst auf Gemälde des amerikanischen Künstlers Jasper Johns (*1930). Dieser malte und collagierte großformatig Bilder der amerikanischen Fahne. Sie werfen die philosophische Frage nach der ontologischen Differenz zwischen dem Bild einer Fahne und

einer Fahne auf, an der sich verschiedene kunstwissenschaftliche Positionen festmachen lassen. Imdahl bilanziert diese Positionen in seinem Essay und diskutiert sie auf einer metareflexiven Ebene. Er nimmt sie zum Anlass, über die Medialität der modernen Kunst nachzudenken, die entweder keinen Gegenstand als Referenzpunkt außerhalb ihrer eigenen Medialität benötigt oder aber die Differenz zwischen Gegenständen und Kunst in komplexen Bezügen problematisiert.

Ziel

Imdahl geht in seinem Essay zunächst von der begrifflichen Klärung »konkreter« Kunst aus, um im Folgenden verschiedene Auffassungen und Richtungen der konkreten Kunst auseinanderzuhalten. Er greift paradigmatische Positionen der modernen Kunst heraus, um an ihnen die unterschiedlichen Konzepte von Kunst und Wirklichkeitsbezug auszuweisen. Die titelgebende Frage »Is it a flag or is it a painting?« zielt, wie Imdahl im Text entwickelt, auf die philosophische Frage nach dem erkenntnistheoretischen Gehalt moderner Kunst ab. Damit bestimmt Imdahl die Relevanz des Bildes als Erkenntnismittel und Reflexionsmedium: Moderne Kunst ermögliche dem Betrachter, der sich auf sie einlässt, einen neuen Zugang zur Welt zu erschließen.

Thesen

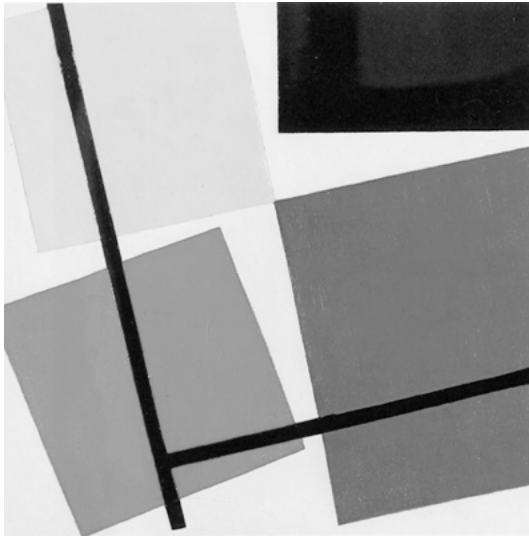
»Konkret ist die gegenstandslose, nichts außer sich zeigende Malerei, abstrakt ist die gegenständliche, etwas außer sich zeigende Malerei.«

(S. 132)

Imdahl beginnt seinen Text mit der Erläuterung, was unter konkreter Kunst zu verstehen sei. Er stützt sich dabei auf die theoretischen Ausführungen des niederländischen Malers Theo van Doesburg (1883-1931) aus dessen Manifest »Art Concret« von 1930. Der Maler Wassily Kandinsky (1866-1944), der seit Anfang des 20. Jahrhunderts programmatische Texte zur Kunst der Moderne verfasst hat, übernahm in den späten 1930er Jahren die Bezeichnung »konkrete Kunst«. Imdahl folgt van Doesburg und Kandinsky darin, die ungegenständliche Kunst als konkrete Kunst zu bezeichnen, die gegenständliche Kunst als abstrakt. Er ist sich bewusst, dass diese Begriffsverwendung den etablierten Bezeichnungen der Kunstwissenschaftler und dem common sense entgegensteht. Was stellt die ungegenständliche Kunst dar? Imdahl differenziert hier unterschiedliche Konzepte. Für van Doesburg bestimmt Imdahl, dass seine Kunst nicht mehr, wie die zunächst sehr ähnlich anmutenden Bilder des Malers Piet Mondrian (1872-1944), die Bildordnung über einen Rhythmus organisiert und letztlich eine Analogie zur Natur darstellt, sondern eine »Analogie zum Geist« (S. 134) darstellt:

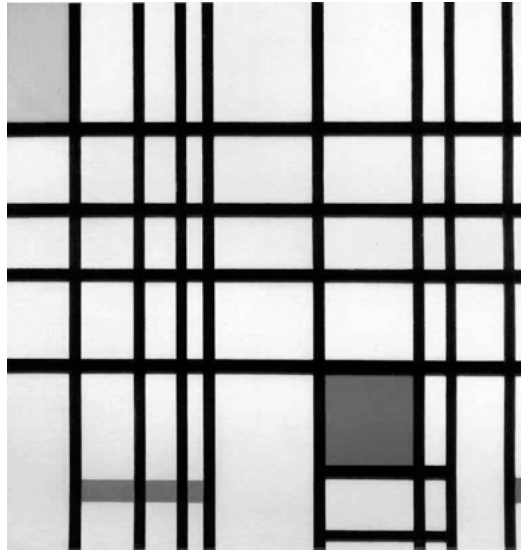
Hierin beruht der entscheidende und in seinen Konsequenzen vielleicht nicht zu überschätzende Unterschied zwischen dem Neoplastizismus Mondrians und dem Elementarismus van Doesburgs, und eben im Lichte dieses wichtigen Unterschiedes ist es grundsätzlich möglich, zwischen abstrakter und konkreter Kunst danach zu unterscheiden, ob die Bildabsicht auf einen Ausdruck von Natur oder auf einen vollends naturin-differenten Ausdruck des Geistes geht. (S. 134)

Abbildung 7: Theo van Doesburg: Simultane Kontra-Komposition (1929/30). Öl auf Leinwand, 50,1 x 49,8 cm. New York, Museum of Modern Art.



Quelle: Walther, Ingo (Hg.) 1995: Malerei der Welt, Köln. S. 596.

Abbildung 8: Piet Mondrian: *Tanz* (1928/30), Öl auf Leinwand, 130 x 80 cm, Kunstmuseum Bern.



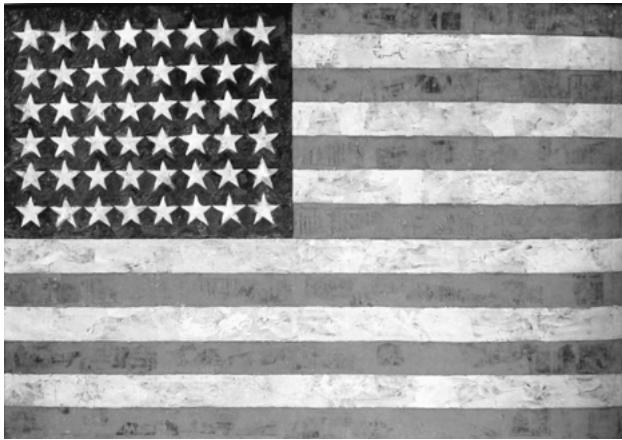
Die konkreten Bilder, die sich dem rein Gedanklichen verschrieben haben, negieren die Handschrift des Künstlers (vgl. S. 135), streifen alles Individuelle in der Produktion ab und gewinnen Originalität nicht mehr über Könnerschaft im handwerklichen Sinne, »das heißt das Originelle verabsolutiert sich als ein rein Gedankliches« (ebd.).

»Gibt es ein neues, sehr reflexes Bewußtsein von der vorgegebenen Gegenständlichkeit, welches selbst als logische Folge der gegenstandslosen, konkreten Malerei sich verstehen läßt [...]?« (S. 147)

Imdahls Ausführungen zu verschiedenen Konzepten ungegenständlicher Kunst leiten ihn zu der Kernfrage seines Essays hin. Sie bezieht sich auf das Potenzial der modernen Kunst als Reflexionsmedium: Ändert sich unser Blick auf Wirklichkeit durch die Seh- und Denkerfahrung, die wir durch die Auseinandersetzung mit moderner Kunst gewinnen?

Um diese Frage zu klären, analysiert er das Bild der amerikanischen Fahne von Jasper Johns.

Abbildung 9: Jasper Johns: Flagge (1954/55), Enkaustik, Öl, Kollage, 107,3 x 154 cm, New York, Museum of Modern Art.



Quelle: Foster, Hal/Krauss, Rosalind/Bois, Yve-Alain/Buchloh, Benjamin 2004: Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism, London. S. 4. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017

»Die Identitätskrise kann [...] verstanden werden als der Überschritt der mimetischen Präsentation einer gegebenen Wirklichkeit in diese selbst.« (S. 148)

Imdahl nähert sich dem Werk Jasper Johns', indem er unterschiedliche Wahrnehmungen gegenüberstellt, die Künstler und Kunstkritiker in Auseinandersetzung mit diesem artikuliert haben. So reichen die Einschätzungen, etwa die des Kunsthistorikers Hans Sedlmayer, von einem »bedeutungslosen ›Abklatsch der amerikanischen Flagge« (S. 148) bis zur Identifizierung des Bildes mit dem Dargestellten durch den Komponisten John Cage: »Beginning with a flag that has no space around it, that has the same size as the painting, we see that is not a painting of a flag« (ebd.).

Imdahl nimmt ein Schlagwort der Kunsttheoretikerin Lucy R. Lippard auf, die angesichts des Fahnenbildes von einer »crisis of identity« (ebd.) spricht. Imdahl teilt diesen Gedanken und begründet die Identitätskrise als eine Krise der Ununterscheidbarkeit von Darstellung und Dargestelltem durch die Zweidimensionalität des dargestellten Gegenstandes: »Die gemalte Fahne ist der wirklichen Fahne unmittelbar angenähert. Bezeichnetes und Bezeichnendes werden identisch, fallen in eins. Die Identitätskrise ist bedingt durch die Zweidimensionalität sowohl des Bezeichneten als auch des Bezeichnenden« (S. 149). In einem Zitat Jean Leerings reformuliert Imdahl das Problem: »Verweist das Gemälde der Flagge auf eine amerikanische Flagge außerhalb des Bildes, oder aber ist es selbst die Fahne?« (S. 149)

Diese philosophische Frage bestimmt die Position dieser modernen Kunst, die sich in ihrem Bezug zur Wirklichkeit von der vormodernen Kunst unterscheidet:

Schon hier kann sich andeuten, daß der Kunst die Aufgabe zuerteilt zu werden scheint, nicht die gegebene Wirklichkeit als das an seiner vollkommenen Erscheinung Gehinderte in die vollkommene Erscheinung zu führen, sondern umgekehrt die gegebene Wirklichkeit in unveränderter Gestalt zu einem Gegenstand der (optischen) Reflexion zu machen. (S. 150)

»Das Fahnenbild des Jasper Johns ist ein Interferenzfall von Wirklichkeit und Kunst im Sinne der konkreten Kunst.« (S. 155)

Imdahl geht noch eine Ebene weiter, um sich dem Fahnenbild anzunähern. Er hält der Makrostruktur, in der sich das Bild den Vorgaben der amerikanischen Fahne entsprechend kompositorisch organisiert, die Mikrostruktur entgegen. Auf dieser Mikrostruktur arbeitet Johns mit Mitteln des Tachismus, also kleinen aneinandergesetzten Farbflecken. Dadurch, dass die Malerei sowohl auf der mikrostrukturellen Ebene als auch auf der makrostrukturellen Ebene als konkret, also ungegenständlich und nur auf sich selbst verweisend, bezeichnet werden könnte, entsteht das Faszinierende des Bildes: »Die konkrete Malerei ist sowohl das durch die Fahne Verunsichernde, wie umgekehrt die Fahne sowohl das durch die konkrete Malerei Verunsicherte als auch das die konkrete Malerei Verunsichernde ist« (S. 153). Akzeptiert man Johns' Werk sowohl als konkrete Malerei als auch als Fahne, so übertragen sich die Fragen, die an konkrete Kunst gebunden waren, auf die Gegenstände der Wirklichkeit – in diesem Fall Fahnen:

Erkennt man [...], unter Absehung von der individuellen Malweise, in der Großstruktur des Bildes vor allem eine Struktur der gegenstandslosen, konkreten Malerei und eben in dieser Struktur die Struktur der Fahne, so läßt sich diese konkretisierende Betrachtung eines Allbekannten übertragen auf Fahnen überhaupt und nicht nur auf Fahnen. (S. 155)

»Dem Fahnenbild des Jasper Johns kommt dabei die Bedeutung eines Paradigmas zu.« (S. 155)

Die Bedeutung, die Imdahl dem Fahnenbild zuweist, bezieht sich auf dessen paradigmatischen Status. Dieser wiederum meint einerseits seinen Status als modernes Kunstwerk, das konkrete Kunst auf unterschiedlichen Ebenen realisiert, als auch auf seine Objekthaftigkeit als Fahne, die den Betrachter das an der Kunst Erlernte auf die Objekte der Wirklichkeit übertragen lässt: »Der Betrachter reproduziert die am Fahnenbild des Jasper Johns gemachte Erfahrung, wann immer er Fahnen sieht« (S. 156).

Die an moderner Kunst geschulte Zugangsweise zur Welt meint, dass man alles »auf seine inneren Sinn- und Bedeutungskonstitutionen hin« betrachtet, alles »konkretisiert« (S. 157). Die Wirklichkeit erhält den Status eines Kunstwerks, da ich ihr mit den gleichen Fragen, dem gleichen intensiven Wahrnehmen durch das »konkretisierende Sehen« (ebd.), gegenübertrete. Imdahl formuliert den Gedanken, als Konsequenz der Betrachtung konkreter Kunst »die Welt als ästhetisches Phänomen zu betrachten«, mit aller Vorsicht:

Es bleibt zu erwägen, ob die konkrete Kunst, indem sie nämlich das konkrete Sehen rechtfertigt und als Betrachtungsweise etabliert, letzten Endes der außerkünstlerischen Wirklichkeit zugute kommt, insofern das konkretisierende Sehen in der Anwendung auf die außerkünstlerische Wirklichkeit auf deren möglichen Kunstcharakter reflektiert. (S. 160)

»Die konkrete Kunst ist dabei vorausgesetzt als die Ermöglichung einer bestimmten Erfahrungsstruktur.« (S. 157)

Kunst als Medium der Welterfahrung – auch wenn dieser Gedanke in der Geschichte der Kunst und Kunstwissenschaften in Varianten immer wieder auftaucht, ist das Besondere an Imdahls Ansatz, dass er diese These aus der minutiösen Analyse der Kunstwerke ableitet, statt sie ihr vorausgehen zu lassen. Hervorzuheben ist zudem, dass er seine Thesen nicht an unstrittigen kanonischen Kunstwerken entwickelt, sondern an der zeitgenössischen Gegenwartskunst, die ihre Bedeutung von den Kunstwissenschaften größtenteils noch nicht bestätigt bekommen hat.

Der Weg, auf dem der Betrachter konkreter Kunst zur konkretisierenden Wahrnehmung der außerkünstlerischen Wirklichkeit gebracht wird, ist das konkretisierende Sehen, das er an den Kunstwerken geschult hat.

Die konkrete Kunst ist dabei vorausgesetzt als die Ermöglichung einer bestimmten Erfahrungsstruktur. Nachdem das konkretisierende Sehen durch die konkrete Malerei nachgerade erzwungen und als Betrachtungsweise etabliert worden ist – denn wie anders ließe konkrete Malerei adäquat sich betrachten –, ist das konkretisierende Sehen nicht mehr auf die Phänomene der konkreten Kunst einzugrenzen, sondern auch zur Wahrnehmung der außerkünstlerischen Wirklichkeit freigestellt. (S. 157)

Das konkretisierende Sehen schafft die Voraussetzung dafür, dass sich einem Betrachter die Bedeutung konkreter Kunst, aber auch der Wirklichkeit schlechthin, erschließen kann. In diesem Gedanken erhält das Medium Kunst eine erkenntnistheoretische Funktion und Imdahls Aufsatz weist über das kunstwissenschaftliche Feld hinaus.

Wirkung

Als einer der ersten Kunstwissenschaftler, die sich vom traditionalistischen Kanon der Kunstgeschichte der zeitgenössischen Kunst zuwandten, galt Imdahl zunächst als Exot in seiner Disziplin. In der Politisierung des wissenschaftlichen Feldes nach 1968 galt seine Position wiederum als unpolitisch, da er das einzelne Kunstwerk in den Blick nahm und die historischen Ermöglichungsbedingungen weniger stark gewichtete. Zudem wurde ihm sein Interessensschwerpunkt der westlichen Moderne vorgehalten. Durch das Interesse an zeitgenössischer Kunst agierten Imdahl und seine Schülerinnen und Schüler oft an der Schnittstelle von Kunsttheorie und kuratorischer Praxis. Imdahl war 1966 und 1968 im Rat der bedeutenden Ausstellungen zur aktuellen Kunst, der »documenta« in Kassel, vertreten. Für die »Sammlung der Moderne« an der Ruhr-Universität Bochum schaffte Imdahl eine Auswahl inzwischen kanonischer Werke der modernen Kunst an. Prägend ist seine Methode einer genauen Einzelwerkanalyse, die das »sehende« oder »konkretisierende« Sehen zum Ausgangspunkt nehmen. Erst mit dieser Methode gelingt es, folgt man Imdahl, sich überhaupt der modernen Kunst zu nähern, die eben nicht auf einen raschen Blick zu erfassen ist. Das Medium Bild ist zwar über das Sehen zu erfassen, weist aber über die optischen Informationen hinaus, indem es als Repräsentation von Gedanklichem Erfahrungsprozesse initiiert. Es ist unter anderem Imdahls Verdienst, die Kunstwissenschaften für die zeitgenössische Kunst zu öffnen und Fragen der Medialität der Kunst im kunstwissenschaftlichen Kontext zu verorten.

Für medienwissenschaftliche Fragestellungen ist Imdahls Position spannend, da er dem Bild zunächst nicht als einem Kunstwerk, sondern als einem Medium der Erkenntnis und Reflexion begegnet. Das konkretisierende Sehen ist eine Methode der Aneignung von Bildern und damit der Wahrnehmung von Welt, die unabhängig vom Kunststatus eines Bildes gelingen kann: Bilder werden als Medien wahrgenommen, nicht per se als (gute oder schlechte) Kunst. Damit rücken auch Alltagsbilder wie Zeitschriftencover, Selfies, Nachrichtenbilder etc. in den Fokus der Bildwissenschaften. Über Imdahl hinausgehend und seiner Intention sicherlich zuwider würde die Konsequenz der medienwissenschaftlich perspektivierten Bildwissenschaften lauten: Berühmte Kunstwerke, wie etwa die *Mona Lisa*, werden als Bilder unter Bildern erkennbar und büßen ihren Sonderstatus ein.

Literatur

Imdahl, Max [1969] 1996: »Is It a Flag or Is It a Painting? Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst.« In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Bd 1: Zur Kunst der Moderne*. Frankfurt a.M., S. 131-180.

Aufgaben

1. Stellen Sie sich vor, Sie gehen in ein Museum für moderne Kunst. Stellen Sie in einer Tabelle gegenüber, wie Sie bisher mit ungenständlicher Kunst umgegangen sind und wie Sie mit dieser umgehen müssten, wenn Sie dem Anspruch Imdahls gerecht werden möchten, dieser Kunst mit konkretisierendem Sehen zu begegnen.
2. Nennen Sie Beispiele für weitere ›Interferenzfälle von Wirklichkeit und Kunst‹, also Kunstwerke, die die Grenze zwischen Dargestelltem und Darstellung aufheben.
3. Erläutern Sie die Konsequenz, die das konkretisierende Sehen für die Alltagswahrnehmung hat, an einem selbst gewählten Beispiel.
4. Beziehen Sie kritisch Stellung zu Imdahls Thesen, indem Sie sich auf ein ungenständliches Kunstwerk Ihrer Wahl beziehen.

COMPUTER ALS MEDIUM. DIE SPRACHE DER NEUEN MEDIEN Lev Manovich: *The Language of New Media* (2001)

Kontext

Lev Manovich (*1960) ist ein russischstämmiger Medienwissenschaftler, der in den USA lebt. Er hat in Moskau Kunstwissenschaft, Architektur und Informatik studiert. 1981 siedelte er nach New York über. 1993 erwarb Manovich seinen Dokortitel in ›Visual und Cultural Studies‹ an der Universität Rochester. Im Anschluss daran war er zunächst Professor in San Diego und arbeitet seit 2013 ebenfalls als Professor im »Graduate Computer Science Program« der City University of New York.

Manovichs Medienforschung wird international stark rezipiert sowie diskutiert. Vor allem zwei seiner Beiträge haben große Aufmerksamkeit erregt. Gemeint sind damit zum einen sein 2001 publiziertes und inzwischen in zahlreichen weiteren Auflagen erschienenenes sowie in verschiedene Sprachen (allerdings nicht in die deutsche) übersetztes Buch *The Language of New Media* (Manovich 2001). Zum anderen ist der u.a. von ihm begründete Forschungszweig der *Cultural Analytics* zu nennen, in dem mit neuen Computermethoden versucht wird, die riesigen Datenmengen des Internets zu untersuchen. Hier konzentrieren sich Manovich und seine Mitarbeiter insbesondere auf die enorme Vielzahl der Bilder, die z.B. bei Instagram zu finden ist.

Ausgangspunkt

The Language of New Media – Das unter diesem Titel erschienene Buch verspricht, die »Sprache der Neuen Medien« zu beschreiben und zu erforschen. Damit meint Manovich nicht »Sprache« in einem engeren oder herkömmlichen Sinne, also z.B. Deutsch oder Englisch. Es geht folglich nicht um Sprache in den Medien, wie z.B. deutsche oder englische E-Mails, Posts, Blogs etc. Vielmehr zielt Manovichs Buch auf die Sprache der Neuen Medien, also die *Regeln und Formen*, denen die Neuen Medien selbst folgen bzw. nach denen sie ihre Kommunikation ausrichten. Manovich versucht dabei, diese Sprache der Neuen Medien im Vergleich mit der Sprache – also den Regeln und Formen – eines anderen wichtigen Mediums des 20. Jahrhunderts, nämlich des Films, zu bestimmen. In diesem Sinne ist sein Buch, von Vorwort und Einleitung abgesehen, in sechs Kapitel gegliedert, in denen der Autor seine These einer Sprache der Neuen Medien ausbuchstabiert. Sie sind wie folgt betitelt:

1. What is New Media? (Was sind Neue Medien?)
2. The Interface (Das Interface oder die Schnittstelle)
3. The Operations (Die Operationen)
4. The Illusions (Die Illusionen)
5. The Forms (Die Formen)
6. What is Cinema? (Was ist Film?)

Welche Argumentation verbindet sich nun mit dieser schrittweisen Einteilung und wie ist diese Argumentation aufgebaut? Das führt uns jetzt zur Methode des Buchs.

Methode

Im ersten Kapitel möchte Manovich ausweisen, was die »Neuen Medien« eigentlich sind. Dabei meint er mit diesem Begriff jene auf die Computertechnologie gestützten, oft »digital« genannten Medien, wie beispielsweise das Internet oder genauer: Websites mit ihren verschiedenen Inhalten, also Text, Bild, Musik, bewegtes Bild. Aus heutiger Sicht ließe sich dies noch auf die Nutzung sowie Technologie des Smartphones ausweiten.

Um nun die Frage zu beantworten, was diese Medien im Unterschied zu den »alten« Medien eigentlich sind, muss Manovich Eigenschaften und Besonderheiten herausarbeiten und definieren, die nur die Neuen Medien haben, die man also ihre »Sprache« nennen könnte. Das geschieht, indem er fünf Prinzipien benennt, die typisch für die Neuen Medien sein sollen:

1. *Numerical Representation* (Numerische Repräsentation oder: Darstellung durch Zahlen): Alle Inhalte der Neuen Medien sind auf fundamentaler Ebene durch Zahlenwerte gespeichert, weshalb man diese Medien auch ›digital‹ nennt. Die andere Bezeichnung für den Computer – Rechner – hat hier ihren Ursprung. In Kürze gesagt bedeutet dies, dass man alle Inhalte der Neuen Medien – Text, Bild, Klang, bewegtes Bild – mathematischen Verfahren unterwerfen kann. Wenn man also z.B. bei Photoshop ein Bild bearbeitet, macht man genau das: Man wendet mathematische Operationen auf das, intern durch Zahlen dargestellte, Bild an.
2. *Modularity* (Modularität oder ›stückweiser Aufbau‹): Alle Elemente in den Neuen Medien, also etwa eine Website, bestehen aus kleineren Elementen, also Bildern, Klängen etc., die wiederum aus kleineren Elementen, z.B. Pixeln – sozusagen die Atome des Bildes – bestehen. Auf jeder Ebene können die Elemente einzeln behandelt werden und man kann jedes zusammengesetzte Element zu noch größeren Elementen verbinden. In diesem Sinne muss man von einem stückweisen Aufbau solcher Elemente sprechen.
3. *Automation* (Automatisierung): Da alle Elemente in den Neuen Medien aus mathematischen Operationen hervorgehen und ihnen unterworfen sind, kann man sie auch in automatische Operationen einbinden, die, einmal programmiert, selbsttätig ablaufen.
4. *Variability* (Variabilität oder Veränderlichkeit): Da ein Element in den Neuen Medien veränderbar bleibt (nicht stabil ist), kann es in vielen verschiedenen Versionen existieren. Das meint, dass beispielsweise diverse Versionen eines Bildes zugleich im Netz zu finden sein können.
5. *Transcoding* (Trans- oder Umcodierung): Diese Eigenschaft ist, sagt Manovich, die wichtigste. Er will damit unterstreichen, dass alle Elemente der Neuen Medien zwei Schichten aufweisen: Eine, die an den Menschen gewandt ist – so sieht z.B. ein Familienfoto auf einer Website eben wie ein Familienfoto aus – und eine, die an die digitalen Maschinen gewandt ist – so ist das Familienfoto auf der Website in Wirklichkeit eine Datenmenge mit für die Nutzer in der Regel nicht lesbaren Zusatzinformationen. Manovich argumentiert nun, dass alle kulturellen Entitäten wie z.B. Bilder, Texte, Klänge, bewegte Bilder etc. und der Umgang mit ihnen unter den Bedingungen der Neuen Medien von dieser tieferliegenden Computerschicht beeinflusst werden. Darin verwandelt sich die ganze Kultur nach dieser Maßgabe: Sie wird ›transcodiert‹.

* * *

In der weiteren Argumentation des Buches werden dann, vereinfacht gesagt, diese Prinzipien durchgespielt und auf verschiedene Gegenstände angewandt. So geht es im Kapitel ›Interface‹ um die Sprache der Benutzeroberfläche, d.h.

auf welche Weise diese die Nutzer und die Computerdisplays miteinander verbindet. Im Kapitel ›Operationen‹ steht zur Debatte, wie der numerische Charakter der Elemente genutzt werden kann, um diese zu bearbeiten – z.B. durch Filter (wie etwa bei Photoshop). Im Kapitel ›Illusionen‹ analysiert Manovich die mit den digitalen Technologien erzeugten Bilder des modernen Kinos (beispielsweise die Trickeffekte in *Jurassic Park*). Das Kapitel ›Formen‹ thematisiert, wie der Titel sagt, die zentralen Formen, mit denen die Neuen Medien aufgebaut sind und mit denen sie arbeiten: Untersucht werden somit etwa die Datenbank (wie sie z.B. *Wikipedia* zugrunde liegt) oder der navigierbare Raum (wie er z.B. in Ego-Shooter-Computerspielen zu finden ist).

Von heute aus gesehen kann man zusammenfassend sagen, dass Manovichs Buch eine bahnbrechende Studie darstellt, die zahlreiche hilfreiche Unterscheidungen sowie die oben genannten Begriffe einführt, um die Welt der Neuen (digitalen) Medien zu beschreiben und auszuloten. Allerdings ist das Buch nun schon wieder fast 20 Jahre alt – und die dynamische Entwicklung der digitalen Medien, die mittlerweile schon nicht mehr ›neu‹, sondern Alltag geworden sind, ist rasch und immer rascher vorangeschritten. Es wäre also nochmals zu überprüfen, ob nicht weitere, wiederum neue Begriffe oder Unterscheidungen benötigt werden, um die Sprache der Neuen Medien noch genauer und zeitgemäßer zu beschreiben.

Cultural Analytics

Manovichs erweitertes Forschungsprogramm der *Cultural Analytics* – Kulturanalyse, oder besser, d.h. in Absetzung zu traditionellen Begriffen: kulturelle Analytik –, das er selbst als einen Teil seiner *Software Studies Initiative* versteht, ist auf der Website <http://lab.softwarestudies.com/p/cultural-analytics.html> wie folgt bestimmt: »Kulturelle Analytik ist die Verwendung von computergestützten Visualisierungsmethoden, um massiv-große kulturelle Datenmengen und Datenflüsse zu untersuchen« (ebd.). Ein Ziel dieser Initiative ist die Beantwortung der Frage, ob die Nutzung computergestützter Forschungsmethoden in der Lage ist, neue Ergebnisse bei der Untersuchung der Kultur und Medienkultur hervorzubringen. Und dass solche Methoden notwendig sind, lässt sich heute kaum bestreiten: Nimmt man als Beispiel etwa YouTube, so wurden im Mai 2013 pro Minute 100 Stunden Videomaterial hochgeladen, d.h. kein Mensch wäre jemals in der Lage, sich alle Videos auf YouTube anzusehen. Mithin ist die systematische Erforschung solcher Mediendynamiken mit den hergebrachten Mitteln der kulturwissenschaftlichen Analyse nicht mehr möglich. Daher benutzen Manovich und seine Mitarbeiter leistungsfähige Computersysteme, um die gigantischen Datenmengen im Internet (z.B. Tausende von Fotos auf Instagram) systematisch zu erfassen, zu klassifizieren und nach Mustern zu untersuchen. Die Hoffnung dabei ist, auf diese Weise unerwartete Muster und

Regelmäßigkeiten – auch eine Sprache der Neuen Medien – sichtbar zu machen. Diese Muster, z.B. die wiederkehrende Verwendung bestimmter Farben und Formen, soll Aufschluss über Nutzerpraktiken geben: Wie gehen die Nutzer mit den Bildern um und welche Schlüsse lassen sich daraus ziehen? Dabei sind solche computergestützten Verfahren etwa aus Datenschutzgründen umstritten. Dennoch werden sie, so steht zu vermuten, in Zukunft ein bedeutender Teil der Erforschung der Neuen Medien und ihrer Sprache sein.

Jens Schröter

Literatur

- Manovich, Lev 2004: »Society of the Screen.« In: Alice Lagaay/David Lauer (Hg.): *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*. Frankfurt a.M., S. 297-315.
- Manovich, Lev 2003: »New Media from Borges to HTML.« In: Noah Wardrip-Fruin/Nick Montfort (Hg.): *The New Media Reader*. Cambridge (Mass.), London, S. 13-25.
- Manovich, Lev 2001: *The Language of New Media*. Cambridge (Mass.).

Aufgaben

1. Manovichs Buch heißt *The Language of New Media*, es geht also von einer »Sprache« der Neuen Medien aus. Damit ist weniger die Sprache *in* den Neuen Medien gemeint. Zur Debatte steht vielmehr das *Regelwerk*, welches die Neuen Medien in ihrer Kommunikation ausprägen und das ihnen daher zugrunde liegt. Diskutieren Sie, inwiefern es gerechtfertigt ist, hier von einer Sprache zu sprechen. Beziehen Sie dazu das gesprochene oder geschriebene Wort (also »alte« Medien) in Ihre Überlegungen ein.
2. Manovichs Buch arbeitet fünf Unterschiede heraus, die für die Neuen Medien typisch sein sollen. Stellen Sie diese Besonderheiten zunächst mit Ihren eigenen Worten dar. Beurteilen Sie dann die Stichhaltigkeit dieser Begriffe auch im Hinblick auf deren mögliche Revision oder Aktualisierung aus heutiger Sicht. Beziehen Sie sich dabei auch auf Ihre eigene Medienpraxis.
3. Bezüglich der genannten fünf Prinzipien geht Manovich von einer »Trans-« oder »Umcodierung« unser ganzen Kultur aus. So gesehen, kann man hier von einem *Medienumbruch* sprechen. Beurteilen Sie diese These, indem Sie sich über den Begriff des Medienumbruchs

bzw. ähnliche Mediendynamiken – etwa um 1900 (im vorliegenden Buch S. 70-126) – informieren. Beziehen Sie dabei auch Stellung dazu, inwiefern die von Manovich ausgezeichnete Dynamik Ihren persönlichen Alltag betrifft.

4. In seinem aktuellen Forschungsvorhaben nutzt Manovich computer-gestützte Verfahren, um das Nutzerverhalten zu analysieren. Das geschieht zu rein wissenschaftlichen Zwecken und ist der Unübersichtlichkeit des Datenmaterials im Internet geschuldet. Datenschützer hingegen sehen das Sammeln und Auswerten solcher Daten kritisch. Erarbeiten Sie Pro- und Contra-Argumente für eine Fishbowl-Diskussion, in der Sie die Legitimität von Forschungsvorhaben erörtern, die auf die Auswertung von Nutzerdaten angewiesen sind. Im Anschluss daran können Sie die Frage auch ins Allgemeine ausweiten, indem Sie diskutieren, ob zur Erlangung wissenschaftlicher Erkenntnisse *jeder* mögliche Weg beschritten werden sollte.

8. Perspektiven der Medienwissenschaft

MEDIENWISSENSCHAFT UND GENDER

Da das moderne Mädchen gelernt hat, daß sie ihre Energie aus Busen und Beinen bezieht, bringt sie diese in Form, aber eher als Teile eines Erfolgsbaukastens denn im Dienste von Erotik und Sinnlichkeit. Sie läßt ihre Beine mit männlichem Drive und Selbstvertrauen aus den Hüften schwingen. Sie weiß, daß einem ›scharfen Gestell alle Türen offen stehen‹. Ihre Beine sind nicht direkt Ausdruck ihres Geschmacks oder ihrer Individualität, sondern lediglich Ausstellungsstücke wie der Kühlergrill eines Autos. Sie sind mit Rendezvous ködernde Antriebsstangen, die das männliche Publikum auf Trab bringen. (McLuhan 1996, S. 132)

So klingt es, wenn der bekannte Medientheoretiker und Literaturwissenschaftler Herbert Marshall McLuhan in seinem ersten Buch *Die mechanische Braut* mit beißendem Spott Werbeanzeigen bezüglich ihrer Darstellung von Weiblichkeit und Männlichkeit analysiert – in dem zitierten Fall geht es um die Werbeanzeige der Gotham-Strumpfwaren-Gesellschaft, welche die bestrumpften Frauenbeine auf einem Podest ausstellt, ohne den restlichen Körper der Frau zu zeigen (vgl. McLuhan 1996, S. 133). Dieses Zusammenspiel von »Sex und Technologie« (McLuhan 1996, S. 127) beschreibt McLuhan in fast allen Anzeigen, insbesondere aber in der Untersuchung einer Werbeanzeige für Korsetts, in welcher er über das »Fließband der Liebes-Göttinnen« (McLuhan 1996, S. 126) urteilt, dass »an zwanzig angemalten Puppen, die wie ein Uhrwerk eine Serie von Tapsern, Beinwürfen und Schlenkern durchspielen« (McLuhan 1996, S. 128) nichts Menschliches sei.

Auch wenn McLuhan der Binarität der Geschlechter stark verhaftet bleibt, eröffnet er eine Perspektive für die Zusammenhänge von Medien und Geschlecht und macht ein allgemeines Paradigma deutlich: Medienwissenschaft und Gender Studies sind eng miteinander verflochten. Dieser Zusammenhang darf jedoch nicht als bloße Adaption verstanden werden, sondern, so heißt es im *Handbuch Medienwissenschaft*:

Der Zusammenhang ist enger. Dazu gehört zum einen, dass die feministische Filmtheorie maßgeblich zur Herausbildung der Film- und Medienwissenschaft beigetragen hat, und dass zum anderen Geschlechterfragen in frühen medientheoretischen Texten wie selbstverständlich behandelt wurden. (Peters/Seier 2014, S. 528)

Ein Beispiel für die Selbstverständlichkeit der Geschlechterthematik innerhalb der frühen Medientheorie konnte bereits am Beispiel von McLuhan beobachtet werden, der vielen als »Diskursbegründer der Medienwissenschaft« (Peters/Seier 2014, S. 528) gilt. Von der herausragenden Rolle der feministischen Filmtheorie wird noch zu sprechen sein.

Gender und Queer Studies

Die Gender Studies etablieren sich in den 1990er Jahren langsam in der deutschsprachigen Universitätslandschaft und greifen dabei inhaltlich auf die sogenannte Frauenforschung, feministische Ansätze aus den 1970er und 80er Jahren, zurück. Trotz vieler Gemeinsamkeiten bestehen eklatante Unterschiede zwischen der Frauen- und der Geschlechterforschung, wie sich anhand der Übersicht von Marie-Luise Angerer und Johanna Dorer (Tab. 1) verdeutlichen lässt.

Einer der wichtigsten Unterschiede zwischen der Frauenforschung und den Gender Studies liegt in der verschiedenen Einschätzung der Geschlechterbinarität, welche innerhalb der Frauenforschung zumeist als natürlich, in den Gender Studies hingegen als veränderbar aufgefasst wird. Diesbezüglich fokussieren die Gender Studies insbesondere, wie ihr Name bereits verrät, das soziale Geschlecht, englisch: *gender*. Im Gegensatz zum biologischen Geschlecht, englisch: *sex*, gilt *gender* als Konstrukt. Dies ist keineswegs so selbstverständlich, wie es vielleicht mittlerweile scheinen mag, denn das Verständnis von Geschlechtscharakteren, welches sich Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt und bis heute seinen Einfluss nicht völlig eingebüßt hat, ordnet Frauen und Männern, ihren biologischen Merkmalen (*sex*) entsprechend, spezifische Eigenschaften, Charaktere, Merkmale, Fähigkeiten, Tätigkeiten und Handlungsräume zu (*gender*) (vgl. Hausen 1976, S. 363-381). Die Geschlechtscharaktere beschreiben demnach das *naturgegebene Wesen* der Frau und des Mannes, wodurch ein Kausalitätsverhältnis zwischen *sex* und *gender* postuliert wird. Die Frau wird als das schwache Geschlecht charakterisiert, die physische und psychische Unterlegenheit der Frau sei ihrer Natur entsprechend determiniert. Wird *gender* hingegen als Produkt eines sozial-kulturellen Prozesses verstanden, wird die Kausalität zwischen *sex* und *gender* unterlaufen und damit auch die Annahme einer festen unhintergehbaren Geschlechtsidentität.

Tabelle 1: Frauen- und Genderforschung

	Frauenforschung	Genderforschung
Prämissen:	<p>natürliche Geschlechterdifferenz ist Ausgangsbasis</p> <p>Geschlechterdifferenz ist Ergebnis des Patriarchats und der Sozialisation</p> <p>Stabilität der Geschlechteridentität</p> <p>Rollentausch von Gender ist nicht möglich</p>	<p>Geschlechterdifferenz wird sozial/kulturell hergestellt</p> <p>Differenz wird in Interaktionen zwischen Mann und Frau ständig konstruiert und aufrechterhalten</p> <p>Fragilität der Geschlechteridentität</p> <p>Rollentausch von Gender ist möglich</p>
Focus der Forschung:	<p>Frau, das Weibliche, das Ausgeschlossene</p> <p>die Norm Abweichung von der Norm</p>	<p>Konstruktionsmechanismen und Regelsystem von »doing gender«</p> <p>Differenz der Differenz Vielheit von Genderidentities</p>
Forschungsziel:	<p>Transparenz der Differenz</p> <p>Aufzeigen der Konsequenzen für die Frau und die Gesellschaft</p> <p>Aufdecken und Sichtbarmachen</p>	<p>Analyse der Konstruktionsprozesse</p> <p>Analyse der Geschlechteridentität und ihrer Vielfältigkeit (diversity)</p> <p>Analyse der Prozesse der Um- und Neudeutung der Differenz</p> <p>Rekonstruktion und Dekonstruktion</p>
untersucht wird:	Resultat der Geschlechtersegregation	Vorgang der Geschlechtersegregation
Zielwert:	Gleichheit Emanzipation	Gleichwertigkeit Entfaltung der Verschiedenheit

Quelle: Angerer/Dorer 1994, S. 11f.

In Anschluss an Simone de Beauvoirs bekannten Ausspruch »Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es« (de Beauvoir 1968, S. 265) wird jedoch auch diese Differenzierung in natürliches biologisches Geschlecht und konstruiertes soziales Geschlecht innerhalb der Gender Studies kritisiert. Der bekannten US-amerikanischen Theoretikerin Judith Butler zufolge erweist sich nicht nur *gender*, sondern auch *sex* als soziales und kulturelles Konstrukt:

Werden die angeblich natürlichen Sachverhalte des Geschlechts nicht in Wirklichkeit diskursiv produziert, nämlich durch verschiedene wissenschaftliche Diskurse, die im Dienste anderer politischer und gesellschaftlicher Interessen stehen? Wenn man den unveränderlichen Charakter des Geschlechts bestreitet, erweist sich dieses Konstrukt namens ›Geschlecht‹ vielleicht als ebenso kulturell hervorgebracht wie die Geschlechtsidentität. Ja, möglicherweise ist das Geschlecht (sex) immer schon Geschlechtsidentität (*gender*) gewesen, so daß sich herausstellt, daß die Unterscheidung zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität letztlich gar keine Unterscheidung ist. (Butler 1991, S. 23f.)

Beschäftigen sich die Gender Studies vor allem mit der Konstruiertheit von *sex* und *gender* und der Kritik an der sogenannten *heterosexuellen Matrix*, in welcher *sex*, *gender* und *desire* (erotisches Begehren) zwanghaft aufeinander bezogen werden, verschiebt sich der Schwerpunkt mit den Queer Studies erneut:

Queer Theory und ihre Anwendung in den Queer Studies zielen [...] auf die Denaturalisierung normativer Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit, die Entkoppelung der Kategorien des Geschlechts und der Sexualität, die Destabilisierung des Binarismus von Hetero- und Homosexualität sowie die Anerkennung eines sexuellen Pluralismus, der neben schwuler und lesbischer Sexualität auch Bisexualität, Transsexualität und Sadomasochismus einbezieht. (Kraß 2003, S. 18)

Der von den Queer Studies propagierte sexuelle Pluralismus wird jedoch auch kritisch gesehen. So schreibt Tove Soiland in ihrem Beitrag »Queer, flexibel, erfolgreich«:

Die Vorstellung von der Dekonstruierbarkeit geschlechtlicher Positionen und damit von der Verhandelbarkeit des eigenen geschlechtlichen Seins ist selbst zu einer Subjektivierungsweise geworden, die, weit davon entfernt, subversiv zu sein, sich bestens in die Erfordernisse spätkapitalistischer Produktion einpasst, ja dieser am ehesten entspricht. (Soiland 2011)

Was hiermit in Frage gestellt wird, ist die Geschichte des Feminismus als Fortschrittserzählung, bei welcher die Gender und Queer Studies als (positive) Weiterentwicklung der feministischen Theorie aufgefasst werden (vgl. Soiland 2009, S. 18).

Medien – Produktion, Rezeption und Inhalt

Eine Gemeinsamkeit von Gender und Queer Studies ist nun die Annahme, dass die Kategorie Geschlecht universal, sie für alle kulturellen und gesellschaftlichen Bereiche grundlegend ist, sie durchzieht und prägt – so auch die

Medien und ihre Wissenschaft. In Bezug auf die Medienwissenschaft konstatiert Kathrin Peters jedoch, »dass sich die Frage nach dem Verhältnis von Geschlechterdifferenz und Technologie bzw. Medialität nicht durchgesetzt« hat, sondern die Medienwissenschaft vor allem als »Kulturwissenschaft« verstanden wird (Peters 2013, S. 504). Dass der Zusammenschluss von Geschlecht und Medien, die Gender Media Studies, jedoch einen außerordentlich produktiven Arbeitsbereich darstellen, wird im Folgenden gezeigt werden. Dafür werden drei Ebenen unterschieden – Produktion, Rezeption und Inhalt –, die Untersuchungsgegenstand der Gender Media Studies sein können, wobei ein besonderer Fokus auf dem Medieninhalt liegen wird.

Produktion

Auf der Medienproduktionsebene stellt sich u.a. die Frage nach der Rolle, welche das Geschlecht für die Teilhabe am Produktionsprozess von Medien hat. Welchen ökonomischen und gesellschaftlichen Bedingungen unterliegen die Geschlechter bei der Produktion von Medien?

Vor dem Hintergrund dieser Frage wird deutlich, dass es – trotz der wichtigen Erkenntnisse der Gender und Queer Studies – zuweilen notwendig ist, die Kategorien Frau und Mann aufrechtzuerhalten, um real bestehende Diskriminierungen sichtbar zu machen. Denn, so formuliert es Tove Soiland: »Das ›Verbot‹ der Artikulation eines Kollektivs auf Seiten der Frauen verhindert, die grundlegende Bedeutung asymmetrischer Geschlechterverhältnisse für die kapitalistische Akkumulation zu thematisieren« (Soiland 2009, S. 17f.).

Der sogenannte *Gender Pay Gap* (deutsch: geschlechtsspezifisches Lohngefälle) ist mittlerweile in aller Munde. Basierend auf empirischen Untersuchungen besagt dieser, dass das Bruttoeinkommen von Frauen bei vergleichbarer Beschäftigung in der Regel niedriger ausfällt, als das von Männern. Diese Einschätzung trifft auch auf die Medienwelt zu. Die Diskriminierung aufgrund von Geschlecht erweitert sich in der Arbeitswelt zusätzlich um die verschiedenen Teilhabemöglichkeiten von Frauen und Männern. Ziehen wir als Beispiel den Journalismus heran:

Die Verdoppelung des Frauenanteils im Journalismus binnen 20 Jahren hat nachhaltige Veränderungen in der horizontalen Struktur, der Verteilung innerhalb der Ressorts, und (weniger) in der vertikalen Struktur, also der Hierarchie vom Volontär über Redakteurinnen hin zur Ressortleitung und Chefredaktion, mit sich gebracht. (Lünenborg/Maier 2013, S. 80)

Mit anderen Worten: Es gibt mittlerweile einen hohen Anteil von Frauen im Journalismus, welche in allen Ressorts einer Redaktion zu finden sind und

trotzdem haben sie kaum Aufstiegschancen – die Spitze der Produktionsebene ist zumeist männlich.

Ein weiterer diesbezüglich interessanter Bereich sind die PR (Public Relations). Ähnlich wie im Journalismus lässt sich im Berufsfeld der PR ein steigender Frauenanteil ausmachen, der allerdings mit einer Verschärfung der Differenzierung zwischen Frauen und Männern einhergeht, indem zwischen »Management- und Technikerrolle« (Lünenborg/Maier 2013, S. 85) unterschieden wird:

Nur oder insbesondere in der Managementfunktion lässt sich PR als autonome, strategisch relevante Organisationsressource begreifen. In der mehr administrativen Technikerrolle dagegen reduziert sich Öffentlichkeitsarbeit auf eine umsetzende und dienstleistende Funktion. (Lünenborg/Maier 2013, S. 84)

Frauen wird dabei die Technikerrolle, Männern die Managementrolle zugeschrieben, sodass trotz steigendem Frauenanteils die Machtfrage unangetastet bleibt.

Die Felder des Journalismus und der PR machen somit exemplarisch deutlich, inwiefern die Herstellung und Distribution von Medien, kurz: ihre Produktionsbedingungen, von Geschlecht durchzogen sind und beeinflusst werden.

Rezeption

Auf der gegenüberliegenden Ebene der Produktion, der Ebene der Rezeption, ist vor allem interessant, auf welche Art und Weise Menschen Medien nutzen, sie in ihren Alltag integrieren und welche Auswirkungen verschiedene Medieninhalte auf Geschlecht und Sexualität haben – wird die hegemoniale Normalität der heterosexuellen Matrix reproduziert und gefestigt oder unterlaufen und infrage gestellt? Ausgangspunkt ist hier die Annahme, dass Medieninhalte keine feste Bedeutung haben, die auf die Rezipient*innen einwirkt, sondern die Rezipient*innen konsumieren und interpretieren Medieninhalte auf spezifische Weise, abhängig von ihrem sozialen und kulturellen Kontext.

Ein interessantes Forschungsfeld in diesem Zusammenhang ist beispielsweise das wiederholte Auftauchen einzelner junger Frauen mit Migrationshintergrund in *Germany's Next Topmodel* – um die umstrittene Casting-Show, welche bereits in der Einleitung dieses Bandes erwähnt wurde, erneut heranzuziehen. Anhand von Gruppendiskussionen wurde diesbezüglich der Frage nachgegangen, welche Rolle das Vorkommen von Migrantinnen in der Show für ein migrantisches Publikum spielt (vgl. Lünenborg/Maier 2013, S. 179-192). Die Ergebnisse machen deutlich, dass die Teilnehmer*innen der Studien eine Diskriminierung der Migrantinnen monieren: »Nur bei Dunkelhäutigen wer-

de konsequent aussortiert, blonde Kandidatinnen könnten durchaus zahlreicher bis zum Finale vertreten bleiben« (Lünenborg/Meier 2013, S. 191).

Auch die Teilnahme des Transgender-Models Pari Roehi in der 10. Staffel von *Germany's Next Topmodel* bietet sich für die Publikumsforschung an. Unter Einbezug weiterer Transgender in den Medien, wie die Schauspielerin und Aktivistin Laverne Cox, die vor allem durch ihre Rolle als Sophia Burset in der Netflix-Serie *Orange Is The New Black* bekannt sein dürfte (vgl. DiEdoardo Esq. 2015, S. 29-39), bietet sich bspw. eine Untersuchung an, ob sich die öffentliche Meinung zu Transgender durch die Behandlung der Thematik und die Sichtbarkeit von Transgender ändert. Und ob sich Transgender durch die mediale Darstellung repräsentiert sehen oder als Abweichung von der Normalität exponiert fühlen.

Inhalt

Konzentrieren wir uns nun auf den Inhalt verschiedener Medien, d.h. auf die Art und Weise wie Geschlecht und Sexualität in Medien dar- und hergestellt wird.

In den 1960er und 70er Jahren beginnt die Akademisierung der Filmwissenschaft zu einer eigenständigen Disziplin. Parallel entwickelt sich auch die *feministische Filmtheorie*, welche sich vor allem mit den geschlechtsspezifischen Repräsentations-, Produktions- und Rezeptionsformen des Films auseinandersetzt – Filmwissenschaft und Feminismus sind somit von Beginn an eng miteinander verknüpft. Eines der wichtigsten Distributionsorgane der feministischen Filmtheorie ist dabei die Zeitschrift *Frauen und Film*, die 1974 von der Regisseurin Helke Sander gegründet wurde und bis heute die einzige Zeitschrift Europas zu dieser Thematik darstellt.

Als exemplarisch für die feministische Filmtheorie gilt Laura Mulveys Aufsatz »Visual Pleasure and Narrative Cinema« von 1975, in welchem sie sich mit der patriarchalen Struktur des (Hollywood-)Kinos beschäftigt. Diese manifestiert sich vor allem in der Blickachse: »In einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist, wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt. Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird« (Mulvey 1994, S. 55). Mit anderen Worten: Mulvey diagnostiziert im Kinofilm einen männlichen Blick des Begehrens, welcher die Frau zum Sexualobjekt macht. Kritisch bewertet wurde an dieser Konzeption vor allem, dass sie die Dichotomie in Frau/Mann und die Zuordnungen passiv/aktiv anhand der Geschlechtscharaktere nicht in Frage stellt, sondern reproduziert und damit verfestigt. Weiterhin wird die Fokussierung auf die weiße Frau und die damit einhergehende Vernachlässigung Schwarzer (siehe die Anm. in der folgenden Klammer) Frauen problematisiert (vgl. Lünenborg/Maier 2013, S. 52 – »Dass ›Schwarz‹ [...] immer

groß geschrieben wird, soll darauf aufmerksam machen, dass es kein wirkliches Attribut ist, also nichts ›Biologisches‹, sondern dass es eine politische Realität und Identität bedeutet. [...] Bei ›weiß‹ handelt es sich ebenfalls um eine Konstruktion. Da dieser Begriff aber im Gegensatz zu ›Schwarz‹ keine politische Selbstbezeichnung aus einer Widerstandssituation heraus ist, wird er [...] als Adjektiv klein geschrieben.« [Sow 2009, S. 19]).

Neben Mulvey ist bezüglich der feministischen Filmtheorie vor allem Teresa de Lauretis zu nennen, die Foucaults Ausführungen zur Sexualität mit der Filmtheorie verbindet und vor diesem Hintergrund u.a. das Kino als ›technology of sex‹ versteht (vgl. de Lauretis 1987, S. 2), wobei an dieser Stelle unter »Technologie« [...] kein mediales Setting, sondern im foucaultschen Sinne ein Ensemble sozialer, politischer und kultureller Praktiken« (Peters 2013, S. 513) zu verstehen ist.

Auch das beliebte Format der Fernsehserie bietet unendliche Möglichkeiten für die Gender Media Studies. So funktioniert beispielsweise die überaus erfolgreiche HBO Serie *Sex and the City* auf den ersten Blick größtenteils über die Geschlechterdifferenz: Obwohl alle Frauen der Serie erfolgreich Karriere gemacht haben, sind sie auf der Suche nach *dem Einen*, der ihr Leben erst perfekt machen wird – *Mr. Right* bzw. *Mr. Big*. Eine erfrischende Ausnahme stellt Samantha Jones dar, welche frei nach dem Motto »Women are for friendships, men are for fucking« (Staffel 2, Folge 18) lebt und sich nicht um die von der Gesellschaft geforderte Gendernormalität schert: »I will not be judged by you or society. I will wear whatever and blow whomever I want as long as I can breathe and kneel« (Staffel 5, Folge 4). Wie Carrie Bradshaw, die Hauptfigur der Serie, passend kommentiert, klaffen *sex* und *gender* bei Samantha, welche sich selbst als »try-sexual« (Staffel 3, Folge 4) bezeichnet, auseinander: »In order to survive two decades dating in New York, Samantha had become a powerful hybrid: the ego of a man trapped in the body of a woman« (Staffel 2, Folge 11). Die experimentierfreudige Samantha, *the powerful hybrid*, repräsentiert die erfolgreiche Abkopplung der Kausalität von *sex* und *gender*. Trotz der genannten Normalisierungstendenzen liegt somit

die besondere Qualität der Serie in der wiederkehrenden Ausstellung der Ambivalenz von Disziplinierung und Ausbruch, des Zusammenhangs von Geschlechterdifferenz und der Frage nach Subjekt- und Objektpositionen in Liebes- und sexuellen Beziehungen und des Wissens um die Widersprüche der visuellen Inszenierung von Weiblichkeit [...]. (Volkening 2008, S. 239)

Ist *Sex and the City* vor allem in Bezug auf die Geschlechterthematik interessant, widmet sich die HBO-Vampierserie *True Blood* vornehmlich queerer Sexualität. Schon im Vorspann, eine Abfolge von Aufnahmen des US-Staats Louisiana, im Süden der USA gelegen, taucht unvermittelt für ein paar Sekunden

eine leuchtende Schrifttafel auf, mit den Worten: ›God hates fangs‹ (deutsch: ›Gott hasst Fangzähne‹). Eine Anspielung auf die Hassparole ›God hates fags‹ (deutsch: ›Gott hasst Schwuchteln‹) der religiösen Rechten in den USA. Diese Anspielung ist kein Versehen, denn der Kampf der Vampire – nachdem sie, aufgrund einer japanischen Erfindung, nicht mehr gezwungen sind, menschliches Blut zu trinken – um Anerkennung und Aufnahme in der Mehrheitsgesellschaft zeigt unübersehbare Merkmale des Kampfes der Homosexuellen in den USA und auch in Deutschland. Das ›coming out of the coffin‹ der Vampire wird zum ›coming out of the closet‹ der Homosexuellen (vgl. Brace/Arp 2010, S. 93f.).

Auch gibt es mittlerweile erfolgreiche Videospiele, die sich aus der Zwangsheterosexualität gelöst haben und vielfältige Geschlechter und Sexualitäten zulassen und propagieren. Ist es bereits in den Rollenspielen *Dragon Age: Origins* (2009) und *Dragon Age 2* (2011) des kanadischen Entwicklers BioWare teilweise möglich, gleichgeschlechtliche Beziehungen oder Affären einzugehen, die Charaktere somit potentiell bisexuell sind, entschied sich BioWare bei dem Nachfolger *Dragon Age: Inquisition* (2014) dafür, neben bisexuellen Charakteren auch ausschließlich homosexuelle Charaktere einzubauen, den schwulen Magier Dorian und die lesbische Elfe Sera.

In diesem Zusammenhang – Gender und Videospiele – ist insbesondere die Rolle von Anita Sarkeesian aufschlussreich, welche vor allem durch ihren Vlog *Feminist Frequency* bekannt wurde. In der Videoserie *Tropes vs Women in Video Games* beschäftigt sie sich mit der, so lautet ihre These, stereotypen und sexistischen Darstellung von Frauen in Videospielen. Folge dieser Videoserie war ein massiver Shitstorm gegenüber Sarkeesian.

Bis jetzt wurde vor allem die explizite Darstellung von Geschlecht und Sexualität innerhalb verschiedener Medien thematisiert. Da jedoch davon ausgegangen wird, dass alle kulturellen Akte von Geschlecht und Sexualität durchzogen sind, gilt es nicht nur die expliziten, sondern auch die impliziten und verdrängten Subtexte hervorzuholen. Dieser Aufgabe stellt sich das sogenannte *Queer Reading*, eine Lektürepraxis für Texte, wobei Text hier breit gefasst wird und auch beispielsweise Film, Malerei, Architektur oder Fotografie einschließt. Das Queer Reading als Methode geht auf die Arbeiten der US-amerikanischen Theoretikerin Eve Kosofsky Sedgwick zurück. Sie entwickelt in ihrer Studie *Between Men* (1985) das Konzept des erotischen Dreiecks, mit welchem die heterosexuelle Struktur eines Textes dekonstruiert und die homosexuellen bzw. homosozialen Subtexte hervorgeholt werden können. Auch wenn sich Sedgwick hauptsächlich auf männliches homosexuelles bzw. homosoziales Begehren konzentriert, bilden ihre Analysen der englischen Literatur eine wichtige Basis für das Queer Reading, welches daran anschließend jegliches Begehren fokussiert, das »quer zu Kategorisierungen, Normierungen und Ordnungen« (Babka/Hochreiter 2008, S. 13) steht.

Als letztes sei noch auf den Zusammenhang von Digitalität, Gender und Sexualität eingegangen und auf die diesbezügliche Frage, inwieweit digitale Medien die Möglichkeit zur Subversion der Geschlechternormalität implizieren. Grundlegend für diese Thematik ist der Essay »Ein Manifest für Cyborgs« der US-amerikanischen Biologin Donna Haraway, in welchem sie, ausgehend von einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Feminismus der 1970er und 80er Jahre in den USA, eine Cyborg-Utopie entwirft. Cyborgs sind Haraway zufolge »kybernetische Organismen, Hybride aus Maschine und Organismus, ebenso Geschöpfe der gesellschaftlichen Wirklichkeit wie der Fiktion« (Haraway 1995, S. 33). Die Welt der Cyborgs bewegt sich somit jenseits derjenigen Dichotomien, welche die abendländische Tradition tief geprägt haben und noch immer prägen: Tier/Mensch, Mensch/Maschine, Körper/Geist, Natur/Kultur, um nur einige zu nennen. Die für die Gender Media Studies wichtigste Binärdifferenz Frau/Mann wird von den Cyborgs überwunden, denn »Cyborgs sind Geschöpfe in einer Post-Gender-Welt« (Haraway 1995, S. 35). Die von Haraway konzipierten Cyborgs entziehen sich der Kategorisierung in Mann/Frau und Weiblichkeit/Männlichkeit und verdeutlichen demnach die von den Gender und Queer Studies postulierte Konstruiertheit von *sex* und *gender*. Den möglichen gesellschaftlichen Auswirkungen einer solchen Verwischung bzw. Auflösung von hegemonialen Kategorien durch Cyborgs widmet sich die US-amerikanische Schriftstellerin Marge Piercy in ihrem Roman *Er, Sie und Es* (1993), in welchem u.a. die zwei Cyborgs – Jod, eine Maschine mit programmierter Menschlichkeit und Nili, ein durch Gentechnik optimierter Mensch – in einer zukünftigen, zerstörten Welt leben.

Linda Leskau

KULTURWISSENSCHAFTLICHE PERSPEKTIVEN

Dass Medien unser Leben und unsere Kultur stetig verändern sowie darin einen Anpassungsdruck ausüben, wurde im vorliegenden Buch schon mehrfach erwähnt. Bereits nach der »Erfindung« der Sprache war die Menschheit nicht mehr dieselbe wie zuvor, auch wenn bis heute nicht klar ist, ob der Mensch die Sprache fand oder nicht vielmehr sie ihn: Werden doch schon unsere Namen meist für uns ausgesucht und ausgesprochen, bevor wir überhaupt das Licht der Welt erblicken. Dabei widmen wir diesem ersten Medium, das die Menschen kennenlernten und -lernen, bis heute größtmögliche Aufmerksamkeit. So wird z.B. der junge Mensch ab dem – in der Regel – sechsten Lebensjahr viele Jahre in die Schule geschickt, um dort die Grundlagen sowie Konventionen und Finessen, Untiefen und Hindernisse dieses Mediums erst besser (Grundschule) und dann genau (weiterführende Schule) zu erfassen.

Darin wird dieser Mensch mit den Lernprozessen konfrontiert, die ihm die Beherrschung des Mediums aufnötigt. Zugleich aber heißt das, dass die Sprache nicht allein den Menschen formt, sondern ebenso einer Formung durch den Menschen unterliegt. Die Mediennutzer passen das Medium ihren Bedürfnissen, Vorlieben und Abneigungen, ihren Stärken, Schwächen und Möglichkeiten an. In diesem Sinne zeigt sich schon am Beispiel des Mediums Sprache, dass Mediennutzung mindestens eine Wechselseitigkeit ins Spiel bringt: Medien und deren Nutzer bedingen, verändern, erweitern, hemmen sich gegenseitig. So wie die Sprache einen Austausch und ein soziales Miteinander erlaubt, verändert sie sich in diesem Prozess, da sie darin wechselnden Konventionen – etwa Rechtschreibung und Grammatik – unterworfen wird. Es ist also nicht nur so, so können wir den exemplarischen Befund jetzt einerseits ins Allgemeine ausdehnen, dass Medien ihren Nutzern bestimmte Anpassungen abverlangen. Es ist umgekehrt und andererseits auch so, dass Medien darin bestimmte Anpassungen erfahren: Nicht alles, was technisch machbar ist, wird auch realisiert, nicht alles, was Medien können, findet den Beifall derjenigen, die mit ihnen umgehen.

Zur Debatte stehen folglich nicht einfach zwei Felder – hier Nutzer/Menschen dort Medien/Maschinen – auf denen jeweils anderes geschieht, sondern immer auch Verbindungen technischer mit nicht-technischen Akteuren, die aber keineswegs nahtlos aufeinander abgestimmt sind – sie marschieren nicht im Gleichschritt. Die Mediengeschichte ist, wie sich leicht nachweisen lässt (vgl. S. 43ff. im vorliegenden Buch), angefüllt mit Umwegen und Schwierigkeiten, die zeigen, wie weit die genannten Felder oftmals auseinanderdriften können, obwohl sie dennoch aufeinander bezogen sind und einwirken. Solche komplexen Prozesse und Anordnungen beobachtet eine kulturwissenschaftlich orientierte Medienwissenschaft und -forschung: »Medien«, beschreibt dies Friedrich Kittler, einer der wichtigen Vertreter so ausgerichteter Medienwissenschaft programmatisch, »bestimmen unsere Lage, die (trotzdem oder deshalb) eine Beschreibung verdient« (Kittler 1986, S. 3).

In dieser Hinsicht erhält die Medienkulturwissenschaft, dafür ist nicht zuletzt Kittler selbst ein hervorragendes Beispiel, grundlegende Impulse aus einer medienkundlich informierten Literaturwissenschaft, für deren Position noch weitere »Säulenheilige« dieser Forschungsrichtung stehen können: Walter Benjamin etwa, dessen Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« nicht nur zu den kanonischen, sondern darin auch herausragenden Texten der Medienkulturwissenschaft zählt, wurde mit einer Arbeit über die deutsche Romantik promoviert. Marshall McLuhan, dem die Medienwissenschaft die Stichworte der »Gutenberg Galaxis«, des »Globalen Dorfes« und des »Mediums als Botschaft« verdankt, begann als Anglist. Kittler wiederum startete als Studierender und Doktor der Germanistik, bevor er sich der Medienwissenschaft zuwandte. Darüber hinaus aber ist allen gemeinsam,

dass sie *Medien als Kulturtechniken* auszeichnen, die, wie oben am Beispiel der Sprache gezeigt, »unsere Lage« bestimmen. Demgegenüber ist eine kommunikationswissenschaftlich aufgestellte Medienwissenschaft, die sich aus der Zeitungs-/Publizistikwissenschaft entwickelt, eher an der statistischen Erfassung dieser Situation interessiert: Sie erhebt und analysiert beispielsweise Reichweiten, Nutzungs- und Wirkungsprozesse/-weisen von Medien gemäß der von Harold D. Lasswell bereits 1948 geprägten Formel: »Who says what in which channel to whom with what effect?«

Dabei geht Kittler in seiner Sichtweise auf Medien von dem provokanten Ansatz aus, dass »Medien anthropologische Aprioris« sind. Das gilt folgerichtig auch für die Sprache, welche »die Menschen gar nicht erfunden haben« (Kittler 1986, S. 167; beide Zitate) können. Vielmehr ist es umgekehrt: Die Menschen werden von Medien gemacht: »Von den Leuten gibt es immer nur das, was Medien speichern oder weitergeben« (ebd., S. 5). So gesehen, sind die Menschen immer schon in eine mediale Umwelt und Kultur eingelassen, als deren »Haustiere« (ebd., S. 167) sie leben und gedacht werden müssen; Medien, so folgt daraus (noch einmal) bestimmen unsere Lage.

Doch ist dies, wie am Beispiel der Sprache angedeutet, noch nicht alles. Medien entfalten sich nicht einfach, sondern unterliegen Mechanismen und Vorgängen der Selektion und Steuerung. Für die Sprache hat dies der Philosoph Friedrich Nietzsche in seinem Aufsatz »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne« eindrucksvoll problematisiert. Denn finden, so entwirft er das diesbezügliche Szenario, sich die Menschen erst zu Gesellschaften zusammen, wird über die Sprache eine »Gesetzgebung« verhängt: »Jetzt wird nämlich das fixiert, was von nun an ›Wahrheit‹ sein soll, d.h. es wird eine gleichmässig gültige und verbindliche Bezeichnung der Dinge erfunden« (Nietzsche 1999, S. 877). Das Medium wird also zu- bzw. eingerichtet, um auf diese Weise Dinge benennen sowie wahre von falschen Aussagen trennen zu können. Daraus ergeben sich weitreichende sprach- und wahrnehmungstheoretische Konsequenzen. Für unsere Zusammenhänge reicht es jedoch aus, von da aus endgültig festzuhalten, dass Medien zwar unsere Lage bestimmen, darin allerdings weder über- noch allmächtig sind. Oder anders gesagt: Zwar wohnen die Nutzer im Haus der Medien, doch sind sie darin mehr als bloße Haustiere.

Das nun näher zu erforschen, vertritt der Medienwissenschaftler Brian Winston die These einer Gesetzmäßigkeit des Medienwandels, die in der Annahme eines »law of the suppression of radical potential« (Winston 2003, S. 11) gipfelt. Dabei steht zur Debatte, dass und wie »technologische Neuerungen ›gezügelt‹ werden, so dass deren revolutionären Effekte nicht oder in nur abgemilderter Form zur Geltung kommen.« Aktuell »werden z.B. die Potentiale digitaler Medien [...] mit rechtlichen Vorschriften, technischen Kopierschützen etc. gebremst« (Schröter/Schwering 2014, S. 183; beide Zitate), um das Urhe-

berreicht zu schützen sowie die Stabilität des Marktes zu erhalten: Wer etwa Musik- oder Bilddateien im Internet verbreitet oder herunterlädt, ohne sich um die Rechte zu kümmern, muss mit juristischen Konsequenzen rechnen. Für Winston fallen solche und ähnliche Effekte der Mediennutzung unter das ›Gesetz der Unterdrückung radikalen Potentials‹ zu dem wir, mit Nietzsche, auch die »Gesetzgebung« der Sprache zählen können. Denn hier wie dort geht es darum, die »disruptiven Potentiale« von Medien »in den Griff [zu] bekommen« (ebd.), sie also nach bestimmten (auch ungeschriebenen) Regeln und Vorschriften handhabbar zu machen und zu halten.

So wird am Exempel dieser Positionen klar, wie weit das Spektrum kulturwissenschaftlicher Medienwissenschaft reichen kann. Auf der einen Seite – Beispiel Kittler – finden wir die Annahme eines medialen oder medientechnischen Aprioris, das den Vorsprung der Medien vor jeder sozialen Praxis behauptet und akzentuiert. Darin erscheinen die Mediennutzer als »Haustiere« einer Medienlandschaft, in die sie immer schon eingebettet sind und die ihr Dasein wesentlich – bis hin zur Subjektwerdung: »[B]eide, Leute wie Computer, [...] laufen nach Programm« (Kittler 1986, S. 30) – bestimmt. Auf der anderen Seite – Beispiel Winston – liegt der Akzent auf den Eingriffen der *social sphere* in die Entwicklungen der Medienprozesse, d.h. die Frage danach, wie Medien in politischer, kultureller oder ökonomischer Hinsicht gesteuert werden. Dabei eignet beiden Modellen jeweils eine gewisse Einseitigkeit, die in Kürze wie folgt zu benennen wäre: Während Kittler einseitig hervorhebt, dass die Nutzer ihren Medien vor allem ausgesetzt sind, liegt Winstons Akzent einseitig auf den sozialen Faktoren, welche die Mediendynamik zu kontrollieren suchen. So gerät aus dem Blick, inwiefern Medien immer auch zu einer Eigendynamik tendieren, d.h. sich dem postulierten *law of the suppression of radical potential* entziehen können. Wie aber lassen sich solche Einseitigkeiten vermeiden? Einen Vorschlag dazu hat zuletzt die *Akteur-Medien-Theorie* (AMT) gemacht, die daher im Folgenden kurz – in ihren Grundzügen – vorgestellt werden soll.

Die AMT ist aus der *Akteur-Netzwerk-Theorie* (ANT) hervorgegangen, die in den 1980er Jahren am Centre de Sociologie de l'Innovation in Paris entwickelt wird. Ihr Hauptvertreter ist der französische Soziologe und Wissenschaftstheoretiker Bruno Latour, der in seinen Forschungen und Publikationen wiederholt darauf aufmerksam macht, dass Handlungen sich nicht allein auf Menschen beziehen lassen:

[W]ir sagen: »Es gibt zuerst ein technisches Problem zu lösen.« Hier führt uns die Umleitung vielleicht nicht zurück auf die Hauptstraße [...], sondern gefährdet unter Umständen das ursprüngliche Ziel zur Gänze. ›Technisch‹ bedeutet nicht länger einen bloßen Umweg, sondern ein Hindernis, eine Straßensperre. Was ein Mittel hätte sein sollen, kann vielleicht zu einem Ende werden, zumindest für eine Weile. (Latour 2006c, S. 500)

So mischen sich die Objekte, hier: die technischen, in unser Leben ein: Ein Computer beispielsweise ist nicht bloß ein Instrument zur Be- und Verarbeitung bestimmter Daten, sondern kann, wie jede und jeder weiß, gegebenenfalls ein höchst vertracktes Eigenleben führen, mit dem er uns gehörig auf die Nerven geht. Indem sich der Computer nun auf diese Weise einbringt, verändert er zugleich seine Nutzer bzw. nötigt sie, Maßnahmen zu ergreifen.

In der Folge, so sieht es Latour, sind soziale Kollektive und deren Techniken im Zuge ihrer wechselseitigen Interaktion, d.h. weder als Vormacht der einen noch der anderen, zu denken. Darin schließt der Autor nicht zuletzt an Michel Foucaults Überlegungen an, wenn er ihm darin zustimmt, dass alles »in Erwägung zu ziehen [ist], was beiseite gelegt worden ist – im Wesentlichen sind dies Techniken« (Latour 2006a, S. 210). Somit kommt es darauf an, den Blick für jene Leistungen zu schärfen, die, obwohl sie jeden Tag in Vergessenheit geraten bzw. meist unauffällig funktionieren, unser Leben trotzdem prägen. Zugleich ist es von Bedeutung, dies in seiner ganzen Vielschichtigkeit und Ambivalenz zur Kenntnis zu nehmen: Gerade auch eine technische oder mediale Umwelt existiert nicht nach Maßgabe des und Verfügbarkeit für ein Subjekt(s), sondern steht mit diesem in einem weit komplexeren Verhältnis, das beide zusammen beteiligt und involviert: Streikt der Computer, betrifft das seine Nutzerin oder seinen Nutzer in vielleicht dramatischer Weise. Im selben Zug wird dieser/diesem klar, dass sie/er den Rechner womöglich doch nicht so beherrscht, wie sie/er glaubte, d.h. die Technik ihre Eigenarten hat. Und ebenso zugleich drängt sich mit dieser Störung die Einsicht auf, dass beide, der Mensch wie die Maschine, Teilnehmer in ein und demselben Netzwerk, also eng miteinander verflochten und aufeinander angewiesen sind sowie sich darin gegenseitig verschieben.

Um diese Komplexität als solche auszuzeichnen, spricht Latour von *Akteuren/Aktanten* als jenem Begriff, der »gleichzeitig Menschen und nicht-menschliche Wesen umfasst. Akteur ist alles, was einen anderen [...] verändert« (Latour 2001, S. 285). Das heißt jedoch mitnichten, dass die Maschinen plötzlich »lebendig« werden: Das »Ziel des Spiels besteht nicht darin«, hält Latour grundsätzlich fest, »Subjektivität auf Dinge zu übertragen oder Menschen als Objekte zu behandeln oder Maschinen als soziale Akteure zu betrachten, sondern die Subjekt-Objekt-Dichotomie *ganz zu umgehen* und stattdessen von der Verflechtung von Menschen und nicht-menschlichen Wesen auszugehen« (Latour 2002, S. 236f.; Herv. i. O.).

Es gilt folglich, die Dinge aus deren Objektstatus zu verrücken, um darin auf eine Gemengelage – »Verflechtung« – zu stoßen, in der Vernetzung anders wahrnehmbar wird: eben keineswegs als Vormacht der Menschen über die Maschinen/Medien und auch nicht umgekehrt. Technik oder Techniken stellen keine bloßen Herausforderungen oder Hilfsmittel dar, welche die Individuen oder deren Kollektive ganz einfach bewältigen müssen. Vielmehr haben diese

sich auf jene zunächst einzulassen; worauf es nach Latour ankommt, ist, in diesem Sinne eine »Macht der Assoziation« (Latour 2006a, S. 195) stark zu machen. Darin verflechten sich soziale Kollektive und Techniken zu vielfältigen Netzwerken, weil sie sich im permanenten Austausch und daher in einem gegenseitigem Übergang befinden – obwohl die Akteure, also Menschen und nicht-menschliche Wesen, auf diese Weise keineswegs dasselbe sind, sind sie doch ebenso wenig fixe Identitäten; so wie keine menschliche Handlung jemals isoliert (an sich) erfolgt, geht aus der Technik kein reiner Sachzwang hervor. Beide übersetzen sich vielmehr ineinander, agieren stets mit- und gegeneinander, insofern eine »sozio-technische Welt« (Latour 2006b, S. 385) jederzeit eine der Übersetzung ist: »[Ich] verwende ›Übersetzung‹«, schreibt Latour diesbezüglich, »um Verschiebung, Driften, Erfindung, Vermittlung, die Erschaffung eines Bindeglieds, das zu vor nicht existiert hatte und das zu einem gewissen Grad zwei Elemente oder Agenten modifiziert, auszudrücken« (Latour 2006c, S. 487). Was genau folgt daraus für eine Akteur-Medien-Theorie?

Medien verfügen, so kann man jetzt sagen, über ein Handlungspotential, da sie als Techniken nicht bloß Werkzeuge sind, die wir »einfach so« gebrauchen, um Daten zu be-/verarbeiten, sie zu speichern und zu übertragen, sondern sie sich auch, da sie uns verändern, in solche Prozesse einmischen. Darin handelt beispielsweise ein Computer nicht nur, indem er gemäß seiner Programmierung schlicht funktioniert, sondern auch, insofern er uns bestimmte Lernprozesse abverlangt, zum Gegenstand von Diskursen und Gesetzgebungen wird oder störanfällig ist. In dieser Hinsicht sind es also nicht nur die Menschen, denen ein Handlungspotential zueigen ist. Dazu kommt, dass sich alle Teilnehmer solcher Vorgänge stets im, mit Latour, Zustand der Übersetzung befinden: Jede Mediennutzung initiiert einen Ablauf von Handlungen, mit dem sich die beteiligten Akteure gegenseitig bedingen, aufeinander einwirken sowie darin modifiziert werden. In diesem Sinne spricht die AMT bezüglich der Analyse medialer Operationen und deren Dynamiken von »Operationsketten«, d.h. von der »Verknüpfung von Operationen, die soziale, materielle und mediale Tatbestände gleichermaßen in Mitleidenschaft ziehen« (Schüttpelz 2008, S. 240). Für die AMT, notiert der Siegener Medienwissenschaftler Erhard Schüttpelz weiter, geht es mit diesen Einsichten nun grundlegend darum,

die ›agency‹ – das Handlungspotential – von Artefakten, Zeichen, Personen gleichermaßen zu berücksichtigen und nicht die eine Form von ›agency‹ aus einer anderen abzuleiten, sondern – wenn es schon um mögliche Ableitungen geht – die Vorgängigkeit der Verkettung [...] vor den beteiligten Größen zu berücksichtigen und die beteiligten Größen dementsprechend in ihrer ganzen Heterogenität als Mitspieler und als Effekte der Verkettungen zur Geltung zu bringen. (Schüttpelz 2008, S. 242)

Mithin sind für eine Analyse medialer Prozesse zwei Verfahrensweisen zentral. Zum einen ist darauf zu achten, alle Faktoren einer Mediendynamik »gleichermaßen« zu beobachten, d.h. keinem der Faktoren eine Vorgängigkeit oder besondere Wichtigkeit zuzumessen. Bevor also nach einer Ursache und deren Wirkung gesucht wird, ist zunächst das Zusammenspiel der Artefakte, Zeichen, Personen, die an solchen Abläufen beteiligt sind oder sein können, detailliert und ohne Hierarchisierung zu untersuchen: Welche Rolle übernehmen die Akteure in dieser Verkettung? Inwiefern und auf welche Weise werden sie dabei, wie Schüttpelz akzentuiert, »in Mitleidenschaft« gezogen, d.h. wie verändern die Operationsketten ihre Akteure bzw. wie werden diese verändert, um Teil der Kette und des Netzwerks sein zu können? Sind die Akteure darin womöglich auch widerständig, insofern sie Abläufe entschleunigen oder irritieren?

Solche und ähnliche Fragen wären zu klären, bevor vorschnell auf ein Kausalitätsverhältnis geschlossen oder dieses gleich von Beginn an behauptet wird. Zum anderen – ergeben sich dennoch »mögliche Ableitungen« – kommt es nun darauf an, diese nicht als Fixpunkte zu betrachten. Denn tut man dies, verliert man die Flexibilität von Mediendynamiken aus dem Blick: Da sich in den Operationsketten heterogene »Mitspieler« verknüpfen und gegenseitig verschieben, bleiben diese in sich beweglich: »Die Handlungsmacht der menschlichen und nicht-menschlichen Wesen bleibt in diesen Abläufen heterogen, d.h., sie initiieren unterschiedliche Teile [...] der Verkettungen, aber niemals den gesamten Ablauf« (ebd., S. 243). So lassen sich die Teile nie gänzlich an ihrem Ort fixieren. Zugleich tritt nicht eine klare Ursache in den Vordergrund, die den Ablauf insgesamt anstößt und dominiert, da sie bestimmte Wirkungen erzeugt, sondern fokussiert wird die Kopplung diverser Elemente zu einem Vorgang permanenter Übersetzung: Was jetzt noch klar und deutlich erscheint, kann eine Stunde später, etwa nach dem Auftritt einer Störung oder einer Innovation, ganz anders aussehen. Dann nämlich verändern sich die Teile der Verkettung, da sie sich verschoben haben und weiter verschieben. Schauen wir dazu noch einmal auf unser Beispiel einer, wenn man so will, Mini-Operationskette.

Der Streik des Computers verändert die Operationskette, in die er eingepasst ist: »Was ein Mittel hätte sein sollen«, haben wir Latour zitiert, »kann vielleicht zu einem Ende werden, zumindest für eine Weile.« Zugleich verschiebt sich die Situation, da der Computer, anstatt unauffällig zu funktionieren, der Nutzerin oder dem Nutzer einen Handlungsbedarf aufdrängt. Ebenso wechselt er seinen Ort: War der Computer zuvor noch als eine ›Wirkung‹ z.B. der menschlichen Erfindungsgabe beschreibbar, wird er nun zur ›Ursache‹ der Lernprozesse und Maßnahmen, die die Nutzerin oder der Nutzer einleitet, um Daten zu retten. Insgesamt aber zeigt sich hier einerseits, dass, berücksichtigen wir das Handlungspotential der Akteure gleichermaßen, nicht nur die Nutzerin oder der Nutzer über ein solches verfügt. Zwar arbeitet sie/er mit

dem Computer, doch kann sie/er dabei Zwischenfälle nicht ausschließen. Die Nutzerin oder der Nutzer ist also Teil der Operationskette (ihr angepasst), kontrolliert aber nicht deren gesamten Ablauf. Weiterhin ist auch der Computer Akteur dieser Kette, d.h. mit einem Handlungspotential ausgestattet, da er z.B. streiken kann. Doch übt er darin ebenfalls keine Gesamtkontrolle aus, da der Streik des Computers wohl eine Unterbrechung der Verlaufsform, nicht aber schon das Ende der Operationskette sein muss. Nichtsdestoweniger ist der Vorfall nicht folgenlos geblieben. Er hat beide Akteure und deren Verhältnis verändert, d.h. die Operationskette verschoben.

Damit wird andererseits klar, dass keiner der beiden jeweils nur Objekt für den anderen ist. Vielmehr sind und bleiben die jeweiligen Orte und Rollen innerhalb der Operationskette verschiebbar. Dazu kommt dann weiterhin, dass es ohne diese Kette zu keiner Orts- und Rollenverteilung gekommen wäre, d.h. die beschriebene Situation, deren Verteilungen und Verschiebungen, als Effekte der Verkettung zu sehen sind. Auf diese Weise ist Mediennutzung, heißt das jetzt, ein Vorgang, der sich nicht nur aus ebenso diversen wie beweglichen Akteuren zusammensetzt, sondern in dem auch niemals *vorbestimmt* ist, wer auf wen und wie genau Einfluss nimmt oder welche Ursachen welche Wirkungen haben (werden): »Die sozio-technische Welt«, unterstreicht es Latour, »verfügt nicht über eine feste, unveränderbare Skala, und die Aufgabe des Beobachters kann nicht darin bestehen, dies zu ändern« (Latour 2006b, S. 385). In der Folge, d.h. um das zunächst aufzuzeigen, bedarf es der kleinteiligen Analyse der Abläufe und beteiligten Mitspieler: »[F]ollow the actors« (Latour zit. n. Thielmann/Schröter 2014, S. 155). Oder anders gesagt: »Die Form der Erklärung [sollte] mit der Form des Untersuchungsgegenstandes [...] korrespondieren« (ebd., S. 156).

So kann die AMT detailliert zeigen, wie sich die Produktion und Dynamik von Handlungen in Medienprozessen einerseits vollziehen, andererseits die dadurch betroffenen Netzwerke und Akteure angepasst, unterwandert, erweitert, durchquert werden. Zugleich lassen sich Operationsketten niemals isoliert betrachten, sondern sind in andere Netzwerke eingepasst bzw. werden durch diese hervorgerufen, beeinträchtigt, zu steuern versucht. Latour schreibt: »Dieselbe Innovation kann uns von einem Laboratorium in eine Welt und umgekehrt von einer Welt in ein Laboratorium führen« (Latour 2006b, S. 385). Vielleicht also, kommen wir ein letztes Mal auf unser Beispiel zurück, ereignet sich der beschriebene Vorfall im Laboratorium einer Universität oder betrifft einen Computer in einer Schule, Behörde etc. Damit ist diese Operationskette in weitere eingelassen, die nun ebenfalls einer Verschiebung ausgesetzt sind.

Vor diesem Hintergrund ermöglicht die AMT eine »Darstellungsweise, die das Soziale und das Technische ineinander einbettet« (Thielmann/Schröter 2014, S. 148). Zudem konzentriert sich die AMT in ihrer Praxis vor allem auf lokale Prozesse, »Aussagen z.B. über Ontologien von Medien kann und will

sie nicht treffen« (ebd., S. 156). Somit liegen, fassen es Tristan Thielmann und Jens Schröter zusammen, die Vorteile der AMT vor allem darin, »nicht vorab festzulegen, wo man ›die Medien‹ in einer Handlungsverknüpfung findet« sowie darin, »dass der Anteil ›der Medien‹ an der Verkettung von Handlungsinitiativen nicht fixiert ist« (ebd.). Indem die AMT damit einseitige Sichtweisen, d.h. etwa die Postulate eines Übergewichts entweder ›der Medien‹ oder ›der Nutzer‹ umgeht, bietet sie nicht nur eine Alternative dazu an, sondern verspricht darüber hinaus, »die Funktionsweise von Medien realistischer betrachten zu können« (ebd.). Das macht sie zur Herausforderung jeder medienkulturwissenschaftlichen Forschung.

MEDIENANTHROPOLOGIE

Was ist Medienanthropologie?

Was ist der Mensch? Diese Frage liegt der Anthropologie, verstanden als philosophische Disziplin, zugrunde. Dabei – und inzwischen mehr denn je – ist es nicht nur die Philosophie, die die Frage nach dem Menschlichen des Menschen zu beantworten versucht. Naturwissenschaftliche Forschungen und technische Entwicklungen werfen anthropologische Fragen aus ihrer Perspektive auf und fordern auch die Geisteswissenschaften zu neuen Antworten heraus.

Medienanthropologie fragt nach dem Menschen in seiner medialen Welt. Dabei soll keine absolute Definition erreicht werden, sondern gerade die Verschiebungen, Differenzen, Abgrenzungen sollen in den Blick genommen werden: »Nicht was der Mensch in abstracto sei, sondern wie es jeweils unter bestimmten Umweltbedingungen zur Konkretion heterogener menschlicher Existenzvollzüge kommt, ist die verbindende Kernfrage« (Voss/Engell 2015, S. 9). Die Anthropologie rückt – im Gegensatz zu erkenntnistheoretischen Ansätzen – den Körper des Menschen in den Blick, sodass eine Medienanthropologie nicht nur eine medial geprägte Wahrnehmung von Welt beschreibt, sondern auch die Anpassungen untersucht, die unterschiedliche Medien auf der physischen Ebene fordern und ermöglichen (vgl. dazu auch die Seiten 277–280 des vorliegenden Buchs).

Die Autoren des Eintrags »Medienanthropologie« unterscheiden im *Handbuch Medienwissenschaft* drei »Bedeutungsdimensionen« der Medienanthropologie: Zunächst nennen sie eine naturwissenschaftlich orientierte Forschung, die evolutionsbiologische Konstanten in Medieninhalten oder Mediengebrauchsweisen rekonstruiert. Zweitens weisen sie auf eine medienethnologische bzw. medienethnographische Tradition hin. Deren Ziel ist es, Praktiken der Herstellung und des Gebrauchs sowie der Reflexion von Medien, mit dem methodischen Anspruch der qualitativen Sozialforschung und der Ethnogra-

phie, zu untersuchen. Diese Richtung nimmt vornehmlich einzelne Medien zum Ausgangspunkt.

Als dritte Bedeutungsdimension nennt das *Handbuch Medienwissenschaft* die Fortentwicklung der philosophischen Anthropologie (vgl. Glaubitz u.a. 2014, S. 383). Diese Systematik übernehmend, sollen im Folgenden zentrale Fragestellungen und Methoden der jeweiligen medienanthropologischen Ansätze vorgestellt werden. Anschließend wird am Beispiel des Computerspiels gezeigt, wie die Forschung auf die methodologischen Anforderungen der Medienanthropologie in der Praxis reagiert hat.

Evolutionäre Medienanthropologie

Die evolutionär argumentierende Medienanthropologie zeichnet mit Hilfe der biologischen Forschungen zur Evolutionsgeschichte die Konstanten und Entwicklungsschritte innerhalb der Menschheitsgeschichte nach. Sie geht davon aus, dass »die menschlichen Reaktionen auf mediale Stimuli [...] zu einem erheblichen Teil durch das Wirken von stammesgeschichtlich alten, nicht bewussten Verarbeitungsmechanismen bestimmt« (Uhl 2009, S. 21) werden.

Ziel ist es, menschliche Verhaltensweisen, Vorlieben und Konditionen zu erklären, die sich nicht allein vor psychologischen oder soziologischen Hintergründen erschließen lassen. Dabei setzen neuere evolutionäre Theorien nicht auf eine Zweiteilung von Natur und Kultur, die einen biologischen Determinismus in Stellung bringt gegen die These einer vollständigen kulturellen Formung des Menschen. Die Beiträge von natürlichen Anlagen und kultureller Prägung zur Entwicklung des Individuums werden inzwischen gleichermaßen gelten gelassen, sodass neue Perspektiven auf die komplexen Entwicklungsprozesse des Menschen möglich sind. Der amerikanische Verhaltensforscher Michael Tomasello fasst zusammen:

Die heutige Kognition von erwachsenen Menschen ist nicht nur das Ergebnis von genetischen Ereignissen, sondern gleichfalls das Resultat von kulturellen Ereignissen, die über viele zehntausend Jahre hinweg in einem geschichtlichen Zeitraum auftraten, und von persönlichen Ereignissen, die sich über zehntausende von Stunden hinweg während der Ontogenese abspielten. (Tomasello 2006, S. 250)

Diese Erkenntnisse stehen im Zusammenhang mit einem methodologischen Paradigmenwechsel. Er führte dazu, dass die naturwissenschaftlichen und geisteswissenschaftlichen Disziplinen, die sich mit der Anthropologie befassen, nicht wie bisher weitgehend getrennt voneinander ihre Thesen entwickeln, sondern zunehmend transdisziplinär forschen. Matthias Uhl beschreibt die Vorzüge einer transdisziplinären Medienanthropologie:

Der Mehrwert einer transdisziplinären Medienwissenschaft kann als Schritt zu einem umfassenden Verständnis der komplexen Kommunikationsvorgänge innerhalb heutiger Informations- und Mediengesellschaften beschrieben werden – ein intellektueller Schritt der Selbsterkenntnis in einer medial durchdrungenen Gesellschaft. (Uhl 2009, S. 19)

Medienethnographie

Ethnographie meint die Erforschung und Beschreibung einer Kultur oder eines Volkes. Auch wenn ethnographische Berichte eine lange Tradition haben, etabliert sich erst zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts eine methodisch operierende Ethnographie. Sie arbeitet mit qualitativen Methoden und Fallbeispielen, statt im Sinne einer quantitativen Sozialforschung große Datenmengen zu erheben. Die ›klassischen‹ ethnologischen Arbeiten ziehen ihre Erkenntnisse aus einer aufwendigen Feldforschung, während der die Forschenden im Zusammenleben mit einer kulturellen Gruppe deren Praktiken und Kommunikationsweisen beobachten und sie in ihrer Bedeutung erlernen, ggf. auch teilen. Waren es zunächst vor allem die Exotik und vermeintliche Naturbelassenheit fremder Kulturen, die der Ethnographie großes öffentliches Interesse sicherten, wandte sich diese Wissenschaft in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch der ›eigenen‹ Kultur bzw. Subkulturen innerhalb des eigenen Kulturraums zu. Im amerikanischen Raum sind die »Cultural Studies« Erben der Methodik und Fragestellungen der klassischen Ethnologie.

Seit den 1980er Jahren widmen sich die Cultural Studies auch Fragen der Medienethnographie (Schröder 1994, Lull 1990, Bachmann/Wittel 2006). In dem Maße, in dem die Mediatisierung der modernen Gesellschaften fortschreitet, gewinnt die Medienethnologie an Bedeutung – und verliert an Trennschärfe ihres Gegenstandsbereichs: Medien durchweben die Praktiken der modernen Gesellschaft, sodass jede Ethnographie zugleich die Medien, vor allem die Kommunikationsmedien, einschließen muss (Beck 2000). In ihrem Zusammenhang zeigt sich seit einigen Jahren – personifiziert im Typus des Prosumenten – das Phänomen, dass die Grenzen von Medienrezeption und Medienproduktion sich verwischen. So beschreibt die Medienethnographie neue mediale Praktiken, die die etablierten Kategorien in Frage stellen. Auch ihre Methodik passt sich den medialen Entwicklungen an. Statt der Feldforschung nutzen Medienethnologen selbst die Medien wie z.B. das Internet, um – auch hier fallweise in teilnehmender Beobachtung – Kommunikations- und Handlungsweisen zu beobachten, zu teilen und wissenschaftlich zu beschreiben.

Philosophische Medienanthropologie

Eine eher geisteswissenschaftlich ausgeprägte Medienanthropologie fußt auf den Erkenntnissen der philosophischen Anthropologie, wie sie die Anthropologen des 20. Jahrhunderts entwickelt haben, allen voran Helmuth Plessner und Arnold Gehlen. Sie stellen, mit eigenen Schwerpunktsetzungen, die Veränderbarkeit der menschlichen Existenz in den Vordergrund und damit seine Abhängigkeit von Umwelteinflüssen. Dieser Gedanke ist keineswegs neu – er findet sich bei Herder und im Gedanken der Perfektibilität bei Rousseau wie im Schlagwort vom Menschen als dem »noch nicht festgestellte[n] Thier« bei Nietzsche. Er wird aber, unter Rückbezug auf psychologische und biologische Forschungen, im 20. Jahrhundert erneut populär.

Plessner denkt diese Beziehung des Menschen zu seiner belebten und unbelebten Umwelt als wechselseitig und bezeichnet sie als »exzentrische Positionalität«. Diese Kategorie verwendet er in seiner Schrift »Die Stufen des Organischen und der Mensch« (Plessner 1975). Sie ist, Plessner zufolge, das wesentliche Merkmal des Menschen. Durch die »exzentrische Positionalität« unterscheidet sich der Mensch von den Tieren, die nicht zu sich selbst und ihrem momentanen Erleben in Distanz treten können. Der Mensch hingegen realisiert die Grenze zu seiner Umwelt und könne sich selbst in seinem Erleben beobachten. Kurz: Die exzentrische Positionalität meint die Eigenheit des Menschen, sich zu seinem Zentrum in Distanz (exzentrisch) setzen zu können, sodass er sein *momentanes* Erleben *bewusst* erleben und damit reflektieren kann. Diese Vorstellung setzt sich ab von idealistischen Subjektentwürfen der Philosophiegeschichte, die das denkende Ich von einer Leiblichkeit getrennt wahrnehmen und allein als Reflexionsinstanz modellieren (Descartes: »Ich denke, also bin ich«). Sie stellt zudem eine Reaktion auf die Erkenntnisse der Soziologie und Psychologie dar, die den Konstruktcharakter der menschlichen Umwelt als sozialer Umwelt verdeutlichen.

Die exzentrische Positionalität steht in Verbindung zum Mediengebrauch des Menschen. So bedingen sich beispielsweise die exzentrische Positionalität und, exemplarisch für die Medien, die Sprache des Menschen gegenseitig: Durch die Sprache erhält der Mensch die Fähigkeit, sich exzentrisch zu positionieren und in Distanz zum aktuellen Erleben zu treten. Zugleich ermöglicht diese Distanz erst die Entwicklung der Sprache im Sinne der menschlichen verbalen Kommunikation.

In Bezug auf einzelne Medien und Sinne hat sich die medienanthropologische Forschung produktiv mit Plessners Kategorie der exzentrischen Positionalität auseinandergesetzt. Gerade dadurch, dass die Medien der Moderne die einzelnen Sinne in »extremer Weise isolieren und trennen, also den optischen vom akustischen, den taktilen vom emotiven Sinn, wird diese Mediendifferenzierung zur anthropologischen Frage der Sinnesdifferenzierung und ihrer

synästhetischen Aufhebung« (Glaubitz u.a. 2014, S. 386). Auf Plessners Kategorie aufbauend bestimmt Christa Karpenstein-Eßbach 2004: »Medien sind Apparate, die eine exzentrische Positionalität gegenüber der Wahrnehmung ermöglichen. Damit wird die Spezifik der einzelnen Sinnestätigkeiten allererst erkennbar« (Karpenstein-Eßbach 2004, S. 24). Definiert sich das Menschliche bei Plessner über die exzentrische Positionalität und wird diese wiederum über Medien hergestellt, kann der Mensch als *homo medialis* bestimmt werden.

Gehlen beschreibt den Menschen als »Mängelwesen«. Der Mangel an Instinkt und fester Bestimmung, der den Menschen im Vergleich zum Tier auszeichnet, befähigt ihn dazu, seine Antriebe eigenständiger umzulenken. In diesem Gedanken folgt Gehlen Herder (vgl. S. 204-212 des vorliegenden Buchs). Die Offenheit macht den Menschen aber auch bedürftig für »Institutionen«. Darunter versteht Gehlen – neben den Institutionen Familie, Staat, Religion – auch alle möglichen kulturellen Techniken und Strukturen, die der Mensch geschaffen hat, etwa die Sprache. Die Unbestimmtheit des Menschen hat also zwei Seiten. Sie macht den Menschen, im Vergleich zum Tier, unabhängig von der Natur, da er sich sehr offen in verschiedene Richtungen entwickeln kann. Zugleich macht sie ihn abhängig von der Kultur, ohne die er ein hilfloses Wesen ist, das nicht überleben könnte. Technik und damit auch Medien können in der Tradition Gehlens als Ersatz für die natürlichen Mängel des Menschen verstanden werden.

Sigmund Freud ergänzt als Begründer der Psychoanalyse die anthropologische Bestimmung des Menschen um zentrale Modelle (z.B. Instanzenmodell: Es, Ich, Über-Ich) und Begriffe. So bezeichnet er den Menschen im 1930 erschienenen Essay »Das Unbehagen in der Kultur« als »Prothesengott«, der Technik und Medien zur Kompensation seiner Mängel nutzt und der eigenen »Gottähnlichkeit« entgegen strebt:

Der Mensch ist sozusagen eine Art Prothesengott geworden, recht großartig, wenn er alle seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich noch viel zu schaffen. Er hat übrigens ein Recht, sich damit zu trösten, dass diese Entwicklung nicht gerade mit dem Jahr 1930 A. D. abgeschlossen sein wird. Ferne Zeiten werden neue, wahrscheinlich unvorstellbar große Fortschritte auf diesem Gebiete der Kultur mit sich bringen, die Gottähnlichkeit noch weiter steigern. (Freud 1999, S. 451)

Den Gedanken der Vervollständigung oder gar Übersteigerung des Menschen durch die Medien greifen auch zeitgenössische Medienanthropologien auf. Die Grundfrage der Anthropologie wird auch hier, wie es Engell und Siegert im Editorial zum Schwerpunktheft »Medienanthropologie« der *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* darstellen, direkt mit der Frage danach gekoppelt, »unter welchen Bedingungen und mithilfe welcher Instrumente und Opera-

tionen der Mensch sei« (Engell/Siegert 2013, S. 5). Die mediale Bedingtheit des Menschen wird hier auch erkenntnistheoretisch und methodenreflexiv gedacht. Menschliche Selbstreflexion und Selbsterkenntnis sind immer medial durchformt und medial ermöglicht, insofern bestimmen Medien immer schon den Blick auf uns selbst:

Durch mediale Operationen werden, so vertritt es eine solche Medienanthropologie, Menschen bestimmt, sie SIND auch nicht einfach, sondern sie werden, je und je nach Umständen verschieden, verfertigt. Philosophische Begriffe des Menschseins und -werdens sind dann ihrerseits auf ihr Zustandekommen und vor allem auf ihre Operativität hin zu betrachten. (Engell/Siegert 2013, S. 6)

Menschen sind demzufolge erst in und durch Medien, ein Gedanke, der zunächst abstoßen mag, da er die Bedeutung der Medien von Gebrauchsgegenständen, die gehandhabt und gesteuert werden, ausweitet auf eine ›conditio humana‹.

»Medien«, heißt es weiter im Editorial von Engell und Siegert, sind dabei die Werkzeuge solcher Verfertigung:

Messinstrumente, Archivierungstechniken, bildgebende Verfahren, Veröffentlichungspraktiken, rituelle Objekte und allerlei Zwischen-Dinge, die die Beziehungen und Geflechte, aus denen sich das Menschsein ergibt, erst aufführen und reproduzierbar machen. Verfolgt man diesen Weg weiter, so wird man bald dazu kommen, traditionelle begriffliche Bestimmungen des Menschseins durch technische oder rituelle, mediale oder ästhetische Operationen ersetzen zu können [...]. (Ebd.)

Hier erhebt sich der Anspruch der Medienanthropologie, nicht schlichtweg eine Teildisziplin der allgemeinen Anthropologie zu sein, sondern mit ihren Methoden und Fragen den Menschen überhaupt erst adäquat beschreibbar zu machen. Diesem Anspruch kann sie, darum wissen neuere medienanthropologische Beiträge, nur dann gerecht werden, wenn sie transdisziplinär auf dem Stand der jeweiligen Wissenschaften forscht.

Medienanthropologie am Beispiel Computerspiel

Die bisher hier vorgestellten Ansätze zeigten überblicksartig Methoden und Forschungsdesigns auf, die die Ziele, den Anspruch und die Gegenstandsbeispiele der Medienanthropologie konturieren. Am Beispiel des Computerspiels soll die Komplexität der anthropologischen Forschungsfragen in Bezug auf ein Einzelmedium verdeutlicht werden.

Die Anthropologie fasst den Menschen, dies wurde deutlich, nicht als rein geistiges Wesen, sondern in seiner Körperlichkeit. Medienanthropologen in-

teressieren sich – gerade mit Blick auf die audiovisuellen Medien – besonders für die somatischen Reaktionen bei der Mediennutzung. Dabei spielen etwa technische und architektonische Bedingungen für die Rezeption audiovisueller Medien ebenso eine Rolle wie die Medieninhalte in ihrem Einfluss auf den Körper des Nutzers und auf das Körpergefühl des Publikums. Die Fragen liegen nah: Wie reagieren Menschen, wenn ihnen ein spannender Film gezeigt wird? Welche körperlichen Reaktionen lassen sich beim Betrachten einer Liebeszene beobachten und messen? Aber auch weniger akute Reaktionen rückten ins Blickfeld der Forschung: Welchen Einfluss haben Körperinszenierungen in Film und Fernsehen langfristig auf das Rollenverständnis, das Schönheitsideal und das Selbstbild der Betrachter? Gerade im Hinblick auf die Frage der Geschlechter hat sich die Genderforschung mit diesen Aspekten auseinandergesetzt (vgl. S. 255-264 im vorliegenden Buch). Das starke Interesse an Film und TV ist darüber erklärbar, dass diese – zumindest im Bereich der reproduzierbaren Massenmedien – in der Kombination von auditiven und visuellen Sinneseindrücken über viele Jahrzehnte die weitestgehende Simulation der Realität darstellten: Fotos und Radio hingegen bedienen jeweils nur einen Sinneskanal.

Das Computerspiel erhöht den Simulationscharakter dadurch, dass es interaktiv ist und über die Egoperspektive eine Verschmelzung von eigener Sinneswahrnehmung mit der diegetischen ›Umwelt‹ ermöglicht. Im Zuge der Weiterentwicklung der virtuellen Realität erhöht sich der Simulationscharakter nochmals, indem immer mehr Sinne, wie der Tastsinn, angesprochen werden können.

Computerspiele sind in anthropologischer Hinsicht doppelt interessant. Zunächst kann man sie von Seiten der Medienanthropologie ansehen und medienethnographische Zugänge entwickeln. Dadurch, dass es Spiele sind, schließt die Computerspielanthropologie auch an die ›klassischen‹ Theorien des Spielens an. Hier sind vor allem Johan Huizingas *homo ludens* von 1938/39, sowie Roger Caillois' *Les jeux et les hommes* aus dem Jahr 1958 zu nennen. Huizinga geht davon aus, dass das Spiel Grundlage der menschlichen Kultur ist und sich alle Institutionen aus zunächst spielerischen Verhaltensweisen entwickelt und durch Ritualisierung verfestigt haben. Ein Vordenker dieser Idee lässt sich in Friedrich Schiller ausmachen, der im Spiel die Möglichkeit wahrnimmt, ganzer Mensch zu sein, und diese in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1793) zum Ideal erhebt.

In seiner umfassenden Studie zu *Computerspiel und Lebenswelt* betrachtet Thomas Lackner Computerspiele in verschiedenen Hinsichten. Seine Untersuchung kann als Beispiel für die unterschiedlichen Facetten der medienanthropologischen Sicht auf Computerspiele gelten. Lackner interessiert der Spielcharakter ebenso wie die technische und ökonomische Seite der Computerspiele. Hier zeichnet er die Entwicklung von Computer und Computerspiel

nach und skizziert dessen Platz in der »neoliberale[n] Gesellschaft« (Lackner 2014, S. 102). Auch wenn er den Simulationscharakter der Spiele als Teil einer virtuellen Realität in den Blick nimmt, geht es ihm – auch seinem Forschungsdesign geschuldet – vor allem um die medialen Inhalte der Computerspiele und ihre Rückbindung an die Lebenswelt der Spieler.

Besonders spannend erscheint tatsächlich die Frage danach, wie Computerspiele Körperlichkeit konstituieren. Befürchtungen, die im Zusammenhang mit extensivem Computerspiel geäußert werden, gehen davon aus, dass die Spieler ihren Körper im Spiel negieren (Müller-Funk 1999, S. 64f.). Dem widersprechen Glaubitz u.a. mit Verweis darauf, dass, »[m]edienanthropologisch gesehen, [...] eine solche Körperlosigkeit auch nie gegeben sein [kann] – zu fragen ist vielmehr, in welche neuen, medienspezifischen Konfigurationen Körperlichkeit gerückt wird« (Glaubitz u.a. 2014, S. 390).

Tatsächlich aber werden die stärksten körperlichen Erfahrungen in der realen Welt (noch) nicht erfahrbar im Computerspiel. Zwar können Stresshormone ausgeschüttet werden, Aggressionen oder Fluchtreflexe hervorgerufen werden, das Belohnungszentrum aktiviert werden usw. Schmerzen, Altern oder Sterben sind jedoch bislang nicht der realen physischen Erfahrung entsprechend darstellbar. Computerspielautoren entwickeln jedoch auch Strategien, körperliche Extremsituationen umzusetzen. Stephan Schwingeler beschreibt für den Ego-Shooter *America's Army*, wie der Tod des Avatars zu einem Auseinandertreten von Perspektive und Figur führt: »Wird der Avatar tödlich getroffen, fährt die virtuelle Kamera, die zuvor noch die subjektive Sicht des Avatars dargestellt hat, aus dem Körper der Spielfigur heraus und beginnt, über diesem zu schweben. Die Assoziation, dass die Seele im Zeitpunkt des Todes den Körper verlässt, kann sich dabei einstellen« (Schwingeler 2014, S. 285). Schwingeler führt aus: »Die subjektive Sicht des Spielers wird in diesem Moment von dem angenommenen Körper des First-Person-Avatars abgekoppelt, Spieler und Spiel treten auseinander, der Regelkreis aus Aktion und Reaktion ist unterbrochen [...]« (ebd.).

Daniel Martin Feige führt beispielhaft eine andere Variante dafür an, körperliche Verlusterfahrungen zu simulierten. Im Spiel *Brothers: A Tale of Two Sons* werden zwei Spielfiguren, die Brüder, über die D-Pads des Controllers gesteuert. An einem bestimmten Punkt im Spiel stirbt nun einer der Brüder.

Dieser Verlust wird beim Spieler metaphorisch durch die Dysfunktionalität des zweiten D-Pads exemplifiziert: Die durch Übung erworbene Kontrolle, dem Spieler bereits in Fleisch und Blut übergegangen, läuft nun leer. Der Schmerz über den Verlust des Bruders wird somit nicht bloß in der Narration dargestellt, sondern er wird in den Körper des Spielers, genauer: in die habitualisierten Bewegungsabläufe dieses Körpers eingeschrieben. Metaphorisch wird hier eine Körperpartie des Spielers amputiert – was wiederum mit einem ganzen metaphorischen Feld zu Trauer und Verlust in dem Sinne

verbunden ist, als hier die enge Bindung der Brüder als ein Verhältnis körperlicher Inklusion interpretiert wird, so dass durch den Tod des Bruders gewissermaßen ein Teil des Körpers des überlebenden Bruders entfernt worden ist. (Feige 2015, S. 175)

Was jedoch, wenn der Simulationscharakter des Spiels nicht mehr wahrgenommen wird? Diese gängige Kritik an Computerspielen, wie an nahezu jedem Unterhaltungsmedium zuvor, es verwische die Grenzen zwischen Realität und Fiktionalität, stellt eine spannende Frage für die Medienanthropologie dar: Wie unterscheiden Menschen auf der physiologischen Ebene zwischen Simulation und Wirklichkeit? Diese Frage lässt sich, wie Holger Zapf deutlich macht, nicht nur in eine Richtung denken. Er sieht die Schwierigkeiten, die dadurch entstehen, dass Szenarien in Computerspielen immer realitätsgetreuer nachgestaltet sind, weniger gravierend in der Hinsicht, dass Computerspiele als Realität missverstanden werden könnten. Vielmehr gibt er zu bedenken, dass die Simulation wiederum auf die Wirklichkeit appliziert wird:

Es scheint jedenfalls zunehmend schwieriger zu sein, programmierte Simulationen von dem zu unterscheiden, was sich in der Realität abspielt – nicht etwa, weil einem nicht klar würde, dass die Simulation eben nicht wirklich ist, sondern weil die Zusammenhänge, die sie aufscheinen lässt, unhinterfragt auf die Realität übertragen werden können. (Zapf 2009, S. 9)

Medienanthropologie berührt sich in solchen Fragestellungen mit der Medienwirkungsforschung der vergangenen Jahrzehnte. Sie verfügt aber über ein umfassenderes methodisches Instrumentarium und kann, mit den Mitteln der Neurowissenschaften wie etwa bildgebenden Verfahren, die körperliche Seite der Medienrezeption vollwertig einbeziehen.

Literatur

- Adelmann, Ralf u.a. (Hg.) 2001: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz.
- Adorno, Theodor W. [1953] 1977: »Prolog zum Fernsehen.« In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.2. Frankfurt a.M., S. 507-517.
- Albers, Carsten/Magenheim, Johannes/Meister, Dorothee M. (Hg.) 2011: *Schule in der digitalen Welt. Medienpädagogische Ansätze und Schulforschungsperspektiven*. Wiesbaden.
- Albersmeier, Franz-Josef (Hg.) 1998: *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart.
- Anders, Günther [1956] 1987: *Die Antiquiertheit des Menschen 1. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München.
- Angerer, Marie Luise 2000: *body options. körperspuren. medien. bilder*. Wien.
- Angerer, Marie-Luise/Dorer, Johanna 1994: »Auf dem Weg zu einer feministischen Kommunikations- und Medientheorie.« In: Dies. (Hg.): *Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation: Ein Textbuch zur Einführung*. Wien, S. 8-23.
- Anonymus 1959: »Die Morde am Familientisch. Die düstere Kehrseite des Werbefernsehens im Westen.« In: *ebd/Kirche und Fernsehen* 9/1959, S. 1.
- Arnheim, Rudolf [1932] 2002: *Film als Kunst*. Frankfurt a.M.
- Arnheim, Rudolf [1936] 2001: *Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk*. Frankfurt a.M.
- Aristoteles [ca. 340 v. Chr.] 2007: *Rhetorik*. Stuttgart.
- Baacke, Dieter 1999: *Handbuch Medien. Medienkompetenz. Modelle und Projekte*. Bonn.
- Baacke, Dieter 1992: »Medienkompetenz als Netzwerk. Reichweite und Fokussierung eines Begriffes, der Konjunktur hat.« In: *Medien Praktisch* 10/2, S. 4-10.
- Baacke, Dieter/Sander, Uwe/Vollbrecht, Ralf 1990: *Lebenswelten Jugendlicher*. Bd. 1: *Lebenswelten sind Medienwelten*; Bd. 2: *Lebensgeschichten sind Medien geschichten*. Opladen.
- Babka, Anna/Hochreiter, Susanne 2008: »Einleitung.« In: Dies. (Hg.): *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen*. Göttingen, S. 11-19.

- Bachmann, Götz/Wittel, Andreas 2006: »Medienethnologie.« In: Ruth Ayaß/Jörg Bergmann (Hg.): *Qualitative Methoden der Medienforschung*. Reinbek b. Hamburg, S. 183-219.
- Balke, Friedrich/Schwering, Gregor/Stäheli, Urs (Hg.) 2000: *Big Brother. Beobachtungen*. Bielefeld.
- Brace, Patricia/Arp, Robert 2010: »Coming Out of the Coffin and Coming Out of the Closet.« In: George A. Dunn/Rebecca Housel (Hg.): *True Blood and Philosophy. We Wanna Think Bad Things with You*. New Jersey, S. 93-108.
- Barlow, John Perry (1996): *A Declaration of the Independence of Cyberspace*. Unter: <https://www.eff.org/de/cyberspace-independence> (15.07.2016).
- Barthes, Roland [1980] 1989: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a.M.
- Barthes, Roland [1970] 1988: »Die alte Rhetorik. Ein Abriss.« In: Ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a.M., S. 15-101.
- Barthes, Roland [1977] 1988a: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt a.M.
- Bartz, Christina 2007: *MassenMedium Fernsehen. Die Semantik der Masse in der Medienbeschreibung*. Bielefeld.
- Baudelaire, Charles [1859] 2002: »Fotografie und Kunst«. In: Günter Helmes/Werner Köster (Hg.): *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart, S. 109-114.
- Baudrillard, Jean [1990] 1992: *Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene*. Berlin.
- Beaulieu, Anne 2004: »Mediating Ethnography: ›Objectivity and the Making of Ethnographies of the Internet‹.« In: *Social Epistemology* 18, S. 139-163.
- Beauvoir, Simone de [1949] 1968: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek b. Hamburg.
- Beck, Stefan (Hg.) 2000: *Technogene Nähe. Ethnographische Studien zur Medienutzung im Alltag*. Münster.
- Benjamin, Walter [1931] 2002: »Kleine Geschichte der Photographie.« In: Ders.: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a.M., S. 300-324.
- Benjamin, Walter [1939] 2002a: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 3. Fassung.« In: Ders.: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a.M., S. 351-383.
- Benjamin, Walter [1940] 1991: »Über den Begriff der Geschichte.« In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I.2. Frankfurt a.M., S. 691-704.
- Benjamin, Walter [1930] 1991a: »Krisis des Romans. Zu Döblins ›Berlin Alexanderplatz‹.« In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. III. Frankfurt a.M., S. 230-236.
- Benjamin, Walter [1934] 1991b: »Der Autor als Produzent.« In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.2. Frankfurt a.M., S. 683-701.
- Benjamin, Walter [1933ff.] 1991c: »Berliner Kindheit um neunzehnhundert.« In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. IV.2. Frankfurt a.M., S. 235-304.

- Bergmann, Jörg 2006: »Mediale Repräsentation in der qualitativen Sozialforschung.« In: Ruth Ayaß/Jörg Bergmann (Hg.): *Qualitative Methoden der Medienforschung*. Reinbek b. Hamburg, S. 489-506.
- Berners-Lee, Tim u.a. [1994] 2003: »The World-Wide Web.« In: Noah Wardrip-Fruin/Nick Montfort (Hg.): *The New Media Reader*. Cambridge (Mass.), London, S. 792-798.
- Beutelschmidt, Thomas/Wrage, Henning 2004: »Das Buch zum Film – der Film zum Buch«. *Annäherungen an den literarischen Kanon im DDR-Fernsehen*. Leipzig.
- Bleicher, Joan Kristin 2001: »Mediengeschichte des Fernsehens.« In: Helmut Schanze (Hg.): *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart, S. 490-518.
- Bolter, Jay D. 1997: »Das Internet in der Geschichte des Schreibens.« In: Stefan Münker/Alexander Roesler (Hg.): *Mythos Internet*. Frankfurt a.M., S. 37-55.
- Bos, Wilfried/Eickelmann, Birgit/Gerick, Julia 2014: *ICILS auf einen Blick. Presseinformationen zur Studie und zu zentralen Ergebnissen*. Münster.
- Brecht, Bertolt [1927-1930] 1967: »Radiotheorie.« In: Ders.: *Gesammelte Werke* Bd. 18. Frankfurt a.M., S. 117-134.
- Bunz, Mercedes/Kösch, Sascha 2012: »Internet, also bin Ich.« In: *De Bug. Elektronische Lebensaspekte* 167/2012, S. 8-12.
- Bush, Vannevar [1945] 2003: »As We May Think.« In: Noah Wardrip-Fruin/Nick Montfort (Hg.): *The New Media Reader*. Cambridge (Mass.), London, S. 37-47.
- Butler, Judith [1990] 1991: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M.
- Campe, Joachim Heinrich 1789: *Väterlicher Rath für meine Tochter. Ein Gegenstück zum Theophron, der erwachsenen weiblichen Jugend gewidmet*. Tübingen.
- Crary, Jonathan [1992] 1996: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden, Basel.
- Dath, Dietmar 2008: *Maschinenwinter. Wissen, Technik, Sozialismus*. Frankfurt a.M.
- Debord, Guy [1967] 1996: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin.
- Deleuze, Gilles [1983] 1997: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a.M.
- De Witt, Claudia/Czerwionka, Thomas 2013: *Mediendidaktik*. Bielefeld.
- Didi-Huberman, Georges [1982] 1997: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*. München.
- Diederichs, Helmut H. (Hg.) 2004: *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt a.M.
- DiEdoardo Esq., Christina A. 2015: »Nietzsche and a Trans Woman Walk into a Prison.« In: Richard Greene/Rachel Robison-Greene (Hg.): *Orange Is the New Black and Philosophy. Last Exit from Litchfield*. Chicago, S. 29-39.

- Döblin, Alfred [1909] 1992: »Das Theater der kleinen Leute.« In: Jörg Schweinitz (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium* 1909-1914. Leipzig, S. 153-155.
- Dussel, Konrad 2004: *Deutsche Rundfunkgeschichte*. Konstanz.
- Eco, Umberto [1964] 1989: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt a.M.
- Eisner, Lotte [1955] 1979: *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt a.M.
- Eisenstein, Sergej Michailowitsch [1923] 1998: »Montage der Attraktionen. Zur Inszenierung von A.N. Ostrovskijs ›Eine Dummheit macht auch der Ge-scheiteste‹ im Moskauer Proletkult.« In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart, S. 58-69.
- Ellis, John [1992] 2001: »Fernsehen als kulturelle Form.« In: Ralf Adelmann u.a. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Konstanz, S. 44-73.
- Engell, Lorenz/Siegert, Bernhard 2013: »Editorial.« In: *Medienanthropologie. Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 4/2013, S. 5-10.
- Enzensberger, Hans Magnus 2000: »Das digitale Evangelium.« Unter: www.spiegel.de/spiegel/print/d-15376078.html (14.07.2016).
- Enzensberger, Hans Magnus 1988: »Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind.« In: Ders.: *Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreuungen*. Frankfurt a.M., S. 89-103.
- Enzensberger, Hans Magnus 1970: »Baukasten zu einer Theorie der Medien.« In: *Kursbuch* 20/1970, S. 159-86.
- Feige, Daniel Martin 2015: *Computerspiele. Eine Ästhetik*. Frankfurt a.M.
- F.H. [1925] 2002: »Die Radio-Polizist-Maschine.« In: Albert Kümmel/Petra Löffler (Hg.): *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt a.M., S. 213-217.
- Fiske, John 2008: »Augenblicke des Fernsehens. Weder Text noch Publikum.« In: Claus Pias u.a. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. München, S. 234-253.
- Flesch, Hans [1931] 2002: »Hörspiel – Film – Schallplatte.« In: Albert Kümmel/Petra Löffler (Hg.): *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt a.M., S. 473-478.
- Foucault, Michel [1972] 1998: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a.M.
- Foucault, Michel [1966] 1974: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M.
- Frederking, Volker/Krommer, Axel/Maiwald, Klaus 2008: *Mediendidaktik Deutsch. Eine Einführung*. Berlin.
- Freud, Sigmund [1930] 1999: »Das Unbehagen in der Kultur.« In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. XIV. Frankfurt a.M., S. 419-506.
- Garncarz, Joseph 2016: *Medienwandel*. Konstanz, München.
- Garncarz, Joseph 2010: *Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896-1914*. Frankfurt a.M., Basel.

- Gaupp, Robert [1912] 2002: »Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt.« In: Albert Kümmel/Petra Löffler (Hg.): *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt a.M., S. 100-114.
- Glaubitz, Nicola u.a. 2014: »Art. Medienanthropologie.« In: Schröter, Jens (Hg.): *Handbuch Medienwissenschaft*. Stuttgart, Weimar, S. 383-392.
- Glaubitz, Nicola u.a. 2011: *Eine Theorie der Medienumbrüche 1900/2000*. Siegen.
- Giesecke, Michael 1994: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*. Frankfurt a.M.
- Goethe, Johann Wolfgang [1774] 1997: *Die Leiden des jungen Werthers*. München.
- Goetz, Rainald 2003: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*. Frankfurt a.M.
- Grampp, Sven 2014: »Art. Einführungen in die Medienwissenschaft.« In: Jens Schröter (Hg.): *Handbuch Medienwissenschaft*. Stuttgart, Weimar, S. 33-43.
- Griesbach, Anja/Beil, Benjamin 2014: »Art. Telefon/Telegraphie.« In: Jens Schröter (Hg.): *Handbuch Medienwissenschaft*. Stuttgart, S. 262-267.
- Gross, Friederike von/Meister, Dorothee M./Sander, Uwe (Hg.) 2015: *Die Geschichte der Medienpädagogik in Deutschland*. Weinheim, Basel.
- Haffner, Peter/Turkle, Sherry 2012: »Wir sind zusammen allein.«. In: *Süddeutsche Zeitung* Heft 30/2012. Unter: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/37827/Wir-sind-zusammen-allein>. (14.07.2016)
- Hagen, Wolfgang 2005: *Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA*. München.
- Hagen, Wolfgang 1991: »Der Radoruf. Zu Diskurs und Geschichte des Hörfunks.« In: Martin Stingelin/Wolfgang Scherer (Hg.): *HardWar/SoftWar. Krieg und Medien 1914 bis 1945*. München, S. 243-273.
- Hall, Stuart [1999] 2001: »Kodieren/Dekodieren.« In: Ralf Adelmann u.a. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Konstanz, S. 105-123.
- Haraway, Donna J. 1998: »Fötus – Das virtuelle Spekulum in der neuen Weltordnung.« In: *Nummer. Zeitschrift für theoretisches Fernsehen* 7/1998, S. 30-45.
- Haraway, Donna J. [1985] 1995: »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften.« In: Dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a.M., New York, S. 33-72.
- Hasenclever, Walter [1913] 1992: »Der Kintopp als Erzieher. Eine Apologie.« In: Jörg Schweinitz (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Leipzig, S. 219-222.
- Hausen, Karin 1976: »Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere« – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben.« In: Werner Conze (Hg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Stuttgart, S. 363-393.

- Heinevetter Nele/Sanchez, Nadine 2008: *Was mit Medien... Theorie in 15 Sachgeschichten*. Paderborn.
- Helmes, Günter/Köster, Werner (Hg.) 2002: *Texte zur Theorie der Medien*. Stuttgart.
- Herbold, Astrid 2013: »Chats belegen das Gegenteil von Sprachverfall.« In: *Die Zeit-online*, S. 1-3. Unter www.zeit.de/digital/internet/2013-01/chat-sprachforschung (14.07.2016).
- Herder, Johann Gottfried [1772] 2005: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Stuttgart.
- Herder, Johann Gottfried [1799] 1964: »Eine Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft.« In: Ders.: *Sprachphilosophische Schriften*. Hamburg.
- Hesse, Hermann [1927] 2001: »Der Steppenwolf.« In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 4. Frankfurt a.M.
- Hick, Ulrike 1999: *Geschichte der optischen Medien*. München.
- Hickethier, Knut 1995: »Dispositiv Fernsehen.« In: *montage/av* 4,1/1995, S. 63-83.
- Hickethier, Knut 1994: »Zwischen Einschalten und Ausschalten. Fernsehgeschichte als Geschichte des Zuschauens.« In: Werner Faulstich (Hg.): *Vom »Autor« zum Nutzer: Handlungsrollen im Fernsehen. Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*. Bd. 5. München, S. 237-306.
- Hiebel, Hans H. u.a. 1999: *Große Medienchronik*. München.
- Hoffmann, Stefan 2014: »Art. Medienbegriff.« In: Jens Schröter (Hg.): *Handbuch Medienwissenschaft*. Stuttgart, Weimar, S. 13-20.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. [1947] 1988: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M.
- Imort, Peter/Niesyto, Horst 2014: *Grundbildung Medien in pädagogischen Studiengängen*. München.
- Issing, Ludwig J. 1987: *Medienpädagogik im Informationszeitalter*. Weinheim.
- Jäger, Ludwig 2000: »Die Sprachvergessenheit der Medientheorie. Ein Plädoyer für das Medium Sprache.« In: Werner Kallmeyer (Hg.): *Sprache und neue Medien*. Berlin, New York, S. 9-30.
- Jungen, Oliver 2002: »Alle Äther lügen. Eine Semantik des Radios als Stimme der Wahrheit.« In: *Sprache und Literatur* 2/2002, S. 48-71.
- Kafka, Franz [1926] 1976: »Das Schloss.« In: Ders.: *Gesammelte Werke. Taschenbuchausgabe in sieben Bänden*. Bd. 3. Frankfurt a.M.
- Kant, Immanuel [1798] 1977: »Anthropologie in pragmatischer Hinsicht.« In: Ders.: *Werkausgabe*. Bd. XII. Frankfurt a.M.
- Kapeller, Ludwig [1924] 2002: »Nicht »gesprochene Zeitung« – sondern »Rundfunk« Schwächen und Möglichkeiten des Rundfunks.« In: Albert Kümmel/Petra Löffler (Hg.): *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt a.M., S. 156–161.

- Karpenstein-Eßbach, Christa 2004: *Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien*. Paderborn.
- Kaufmann, David [1889] 2002: »Der Phonograph und die Blinden.« In: Albert Kümmel/Petra Löffler (Hg.): *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt a.M., S. 29-33.
- Käuser, Andreas 2005: »Medienumbrüche und Sprache.« In: Ralf Schnell/Georg Stanitzek (Hg.): *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*. Bielefeld, S. 169-191.
- Keppeler, Angela 2006: *Mediale Gegenwart. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt*. Frankfurt a.M.
- Kerckhove, Derrick de 1996: »Jenseits des globalen Dorfes. Infragestellen der Öffentlichkeit.« In: Rudolf Maresch (Hg.): *Medien und Öffentlichkeit. Positionierungen – Symptome – Simulationsbrüche*. München, S. 135-148.
- Kerres, Michael 2012: *Mediendidaktik. Konzeption und Entwicklung mediengestützter Lernangebote*. München.
- Kind, Thomas 2002: »Art. Internet.« In: Helmut Schanze (Hg.): *Metzler Lexikon Medientheorie/Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, S. 154-157.
- Kittler, Friedrich 2011: *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin.
- Kittler, Friedrich 2003: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München.
- Kittler, Friedrich 1993: »Geschichte der Kommunikationsmedien.« In: Jörg Huber/Alois Martin Müller (Hg.): *Interventionen 2. Raum und Verfahren*. Basel, Frankfurt a.M., S. 169-188.
- Kittler, Friedrich 1992: »Gespräch zwischen Peter Weibel und Friedrich Kittler.« In: Robert Fleck (Hg.): *Zur Rechtfertigung der hypothetischen Natur der Kunst und der Nicht-Identität in der Objektwelt*. Köln, S. 149-177.
- Kittler, Friedrich 1989: »Die künstliche Intelligenz des Weltkriegs: Alan Turing.« In: Ders./Georg Christoph Tholen (Hg.): *Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalyse seit 1870*. München, S. 187-202.
- Kittler, Friedrich 1986: *Grammophon – Film – Typewriter*. Berlin.
- Kloock, Daniela/Spahr, Angela 2008: *Medientheorien. Eine Einführung*. München.
- KMK (Hg.) 2015: »Medienbildung in der Schule.« Beschluss der Kultusministerkonferenz vom 8. März 2012. Unter: www.kmk.org/fileadmin/veroeffentlichungen_beschluesse/2012/2012_03_08_Medienbildung.pdf (09.07.2015)
- Koschorke, Albrecht 2003: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München.
- Kösch, Sascha 2009: »Augmented Reality. Welt mit Untertiteln.« In: *De Bug. Elektronische Lebensaspekte* 138/2009, S. 10-15.
- Kosofsky Sedgwick, Eve 1985: *Between Men – English Literature and Male Homosexual Desire*. New York.

- Koubek, Jochen 2014: »Art. Informationstheorie/Kybernetik.« In: Jens Schröter (Hg.): *Handbuch Medienwissenschaft*. Stuttgart, Weimar, S. 82-87.
- Kracauer, Siegfried [1947] 1979: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a.M.
- Kraß, Andreas 2003: »Queer Studies – eine Einführung.« In: Ders.: (Hg.): *Queer Denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*. Frankfurt a.M., S. 7-28.
- Kreimeier, Klaus 2001: »Mediengeschichte des Films.« In: Helmut Schanze (Hg.): *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart, S. 425-454.
- Kroker, Arthur 1995: »Das virtuelle Böse.« In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): *Das Böse*. Göttingen, S. 343-357.
- Krumeich, Gerd 1994: »Kriegsfotografie zwischen Erleben und Propaganda. Verdun und die Somme in deutschen und französischen Fotografien des Ersten Weltkriegs.« In: Ute Daniel/Wolfram Siemann (Hg.): *Propaganda. Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung 1789-1989*. Frankfurt a.M., S. 117-132.
- Kuhn, Thomas S. [1962] 1976: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Frankfurt a.M.
- Kümmel, Albert/Löffler, Petra (Hg.) 2002: *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt a.M.
- Kümmel, Albert/Löffler, Petra 2002a: »Nachwort.« In: Dies. (Hg.): *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt a.M., S. 537-559.
- Kurzweil, Ray [2000] 2002: »Die Maschinen werden uns davon überzeugen, dass sie Menschen sind.« In: Günter Helmes/Werner Köster (Hg.): *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart, S. 338-346.
- Lacan, Jacques [1978] 1991: *Das Seminar Buch II: Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Weinheim, Berlin.
- Lackner, Thomas 2014: *Computerspiel und Lebenswelt: Kulturanthropologische Perspektiven*. Bielefeld.
- Latour, Bruno [1986] 2006a: »Die Macht der Assoziation.« In: Andrea Bellingier, David J. Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld, S. 195-212.
- Latour, Bruno [1991] 2006b: »Technik ist stabilisierte Gesellschaft.« In: Bellingier, Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld, S. 369-397.
- Latour, Bruno [1994] 2006c: »Über technische Vermittlung: Philosophie, Soziologie und Genealogie.« In: Bellingier, Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld, S. 483-528.
- Latour, Bruno [1999] 2002: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Frankfurt a.M.
- Latour, Bruno [1999] 2001: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. Frankfurt a.M.

- Lauretis, Teresa de 1987: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, Indianapolis.
- Lersch, Edgar 2001: »Mediengeschichte des Hörfunks.« In: Helmut Schanze (Hg.): *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart, S. 455-489.
- Leschke, Rainer 2003: *Einführung in die Medientheorie*. Paderborn.
- Lévy, Pierre [1994] 1997: *Die kollektive Intelligenz. Für eine Anthropologie des Cyberspace*. Mannheim.
- Licklider, Joseph Carl Robnett [1960] 2003: »Man-Computer Symbiosis.« In: Noah Wardrip-Fruin/Nick Montfort (Hg.): *The New Media Reader*. Cambridge (Mass.), London, S. 74-82.
- Licklider, Joseph Carl Robnett [1968] 1990: »The Computer as a Communication Device.« Unter: http://lbj.utexas.edu/archive/news/images/file/20_20_03_licklider-taylor-1.pdf (14.07.2016).
- Loiperdinger, Martin 1996: »Lumieres Ankunft des Zugs. Gründungsmythos eines neuen Mediums.« In: *KINtop* 5/1996, S. 36-70.
- Londe, Albert [1893] 1997: »Die »Beobachtung« und die Photographie in der Salpêtrière.« In: Georges Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*. München, S. 318f.
- Lovink, Geert/Schultz, Pit 1997: »Anmerkungen zur Netzkritik.« In: Stefan Münker/Alexander Roesler (Hg.): *Mythos Internet*. Frankfurt a.M., S. 338-367.
- Ludendorff, Erich Friedrich Wilhelm 1917: »Ludendorff-Brief«. Unter: www.filmportal.de/material/der-weg-zur-ufa-der-ludendorff-brief (14.07.2016).
- Lünenborg, Margreth/Maier, Tanja 2013: *Gender Media Studies. Eine Einführung*. Konstanz/München.
- Luhmann, Niklas 1996: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen.
- Luhmann, Niklas 1987: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a.M.
- Maletzke, Gerhard 1963: *Psychologie der Massenkommunikation. Theorie und Systematik*. Hamburg.
- Maresch, Rudolf/Werber, Niels 1999: »Vorwort.« In: Dies. (Hg.): *Kommunikation – Medien – Macht*. Frankfurt a.M., S. 7-18.
- McLuhan, Marshall [1951] 1996: *Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen*. Amsterdam.
- McLuhan, Marshall [1964] 1994: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Dresden, Basel.
- Medienpädagogisches Manifest (2009). Unter: www.keine-bildung-ohne-medien.de/medienpaed-manifest (06.07.2016)
- Mendelssohn, Moses (1783): *Jerusalem oder über die religiöse Macht und Judentum*. Berlin.
- Mersch, Dieter 2006: *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg.

- Moravec, Hans [1998] 1999: *Computer übernehmen die Macht: Vom Siegeszug der künstlichen Intelligenz*. Hamburg.
- Müller-Funk, Wolfgang 1999: *Junos Pfau. Studien zur Anthropologie des inszenierten Menschen*. Wien.
- Münsterberg, Hugo [1916] 1996: *Das Lichtspiel (1916) und andere Schriften zum Kino*. Wien.
- Münker, Stefan/Roesler, Alexander (Hg.) 2008: *Was ist ein Medium?* Frankfurt a.M.
- Münker, Stefan/Roesler, Alexander 2000: »Vorwort.« In: Dies. (Hg.): *Telefonbuch – Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Telefons*. Frankfurt a.M., S. 7-12.
- Münker, Stefan/Roesler, Alexander (Hg.) 1997: *Mythos Internet*. Frankfurt a.M.
- Mulvey, Laura 1994: »Visuelle Lust und narratives Kino.« In: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a.M., S. 48-65.
- Mynona (Salomo Friedlaender) [1916] 2008: »Goethe spricht in den Phonographen. Ein Liebesgeschichte.« In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 7. Herrsching, S. 289-301.
- Nelson, Theodor H. [1965] 2003: »A File Structure for the Complex, the Changing, and the Indeterminate.« In: Noah Wardrip-Fruin/Nick Montfort (Hg.): *The New Media Reader*. Cambridge (Mass.), London, S. 134-145.
- Nickisch, Reinhard M.G. 1991: *Brief*. Stuttgart.
- Nietzsche, Friedrich [1873] 1999: »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne.« In: Ders.: *Kritische Studienausgabe*. Bd. I. München, S. 873-890.
- Novalis (Friedrich von Hardenberg) [1797/98] 1981: »Vermischte Bemerkungen und Blütenstaub.« In: Ders.: *Schriften*. Bd. 2, Stuttgart u.a., S. 412-470.
- Novalis (Friedrich von Hardenberg) [1795/96] 1981a: »Philosophische Studien der Jahre 1795/96 (Fichte-Studien).« Des.: *Schriften*. Bd. 2. Stuttgart u.a., S. 104-296.
- Ong, Walter [1982] 1987: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Opladen.
- Packard, Vance [1957] 1958: *Die geheimen Verführer. Der Griff nach dem Unterbewussten in jedermann*. Düsseldorf.
- Peters, Kathrin/Seier, Andrea 2014: »Gender Studies.« In: Jens Schröter (Hg.): *Handbuch Medienwissenschaft*. Stuttgart, Weimar, S. 528-536.
- Peters, Kathrin 2013: »Media Studies.« In: Christina von Braun/Inge Stephan: *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Köln, Weimar, Wien, S. 503-525.
- Pfemfert, Franz [1911] 1992: »Kino als Erzieher.« In: Jörg Schweinitz (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Leipzig, S. 165-169.
- Pias, Claus u.a. (Hg.) 1999: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. München.

- Piercy, Marge [1991] 1993: *Er, Sie und Es*. Hamburg.
- Pinthus, Kurt [1913] 1983: »Das Kinostück.« In: Ders.: (Hg.): *Das Kinobuch*. Frankfurt a.M., S. 19-28.
- Pirner, Manfred/Rath, Matthias 2003: *Homo medialis. Perspektiven und Probleme einer Anthropologie der Medien*. München.
- Plessner, Helmuth [1928] 1975: *Die Stufen des Organischen und der Mensch*. Berlin, New York.
- Plumpe, Gerhard 1990: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München.
- Pörksen, Bernhard 2016: »Wir lernen Netz. Digitale Ökonomie als Schulfach – wie wir im Internet zu mündigen Bürgern werden können.« In: *Die Zeit* Nr. 9 (18.02.2016).
- Postman, Neil [1985] 2008: *Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*. Frankfurt a.M.
- Rhein, Eduard [1929] 2002: »Wollen wir fernsehen?« In: Albert Kümmer/Petra Löffler (Hg.): *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt a.M., S. 403-410.
- Rilke, Rainer Maria [1919] 1996: »Ur-Geräusch.« In: Ders.: *Werke*. Bd. 4. Frankfurt a.M., S. 699-704.
- Röll, Franz-Joseph 2013: »Fachkräfte als Zielgruppe/Aus- und Weiterbildung von pädagogischen Fachkräften.« In: Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend (Hg.): *Medienkompetenzförderung für Kinder und Jugendliche. Eine Bestandsaufnahme*. Berlin, S. 84-94.
- Rousseau, Jean-Jacques [1762] 1971: *Emil oder über die Erziehung*. Paderborn.
- Ronell, Avital 1989: *The Telephon Book. Technology – Schizophrenia – Electric Speech*. Lincoln, London.
- Rusch, Gebhard/Schanze, Helmut/Schwering, Gregor 2007: *Theorien der Neuen Medien. Kino – Radio – Fernsehen – Computer*. Paderborn.
- Schanze, Helmut (Hg.) 2002: *Metzler Lexikon Medientheorie/Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart.
- Schanze, Helmut (Hg.) 2001: *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart.
- Schanze, Helmut 2001a: »Integrale Mediengeschichte.« In: Ders.: (Hg.): *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart, S. 208-280.
- Schleiermacher, Friedrich 1938: *Hermeneutik und Kritik mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament*. Aus Schleiermachers handschriftlichem Nachlasse und nachgeschriebenen Vorlesungen hg. von Friedrich Lücke. Berlin.
- Schmidt, Siegfried J./Spieß, Brigitte 1996: *Die Kommerzialisierung der Kommunikation. Fernsehwerbung und sozialer Wandel 1956 – 1989*. Frankfurt a.M.
- Schneider, Birgit 2002: »Die kunstseidenen Mädchen. Text- und Leitbilder des frühen Fernsehens.« In: Stefan Andriopoulos/Bernhard Dotzler (Hg.): 1929. *Beiträge zur Archäologie der Medien*. Frankfurt a.M., S. 54-79.

- Schneider, Irmela (Hg.) 1984: *Radiokultur in der Weimarer Republik. Eine Dokumentation*. Tübingen.
- Schorb, Bernd 2005: »Medienkompetenz.« In: Jürgen Hüther/ders.: (Hg.): *Grundbegriffe Medienpädagogik*. München, S. 257-262.
- Schrank, Ludwig [1888] 2002: »Charakteristik im Portrait.« In: Albert Kümmerel/Petra Löffler (Hg.): *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt a.M., S. 25-28.
- Schröter, Jens (Hg.) 2014: *Handbuch Medienwissenschaft*. Stuttgart, Weimar.
- Schröter, Jens 2014a: »Einleitung.« In: Ders.: (Hg.): *Handbuch Medienwissenschaft*. Stuttgart, Weimar, S. 1-11.
- Schröter, Jens/Schwering, Gregor 2014: »Art. Modelle des Medienwandels.« In: Jens Schröter (Hg.): *Handbuch Medienwissenschaft*. Stuttgart, Weimar, S. 178-190.
- Schröter, Jens 2004: *Das Netz und die virtuelle Realität. Zur Selbstprogrammierung der Gesellschaft durch die universelle Maschine*. Bielefeld.
- Schulz-Zander, Renate/Eikermann, Birgit/Moser, Heinz u.a. (Hg.) 2012: *Jahrbuch Medienpädagogik 9, Teil III: Medienkompetenz, medienpädagogische Professionalisierung und Standards in der Lehrerbildung*. Heidelberg.
- Schweinitz, Jörg (Hg.) 1992: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Leipzig.
- Schweinitz, Jörg 1992a: »Vorwort.« In: Ders.: (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Leipzig, S. 5-11.
- Schwingeler, Stephan 2014: *Kunstwerk Computerspiel – Digitale Spiele als künstlerisches Material: Eine bildwissenschaftliche und medientheoretische Analyse*. Bielefeld.
- Schüttpelz, Erhard 2008: »Der Punkt des Archimedes. Einige Schwierigkeiten des Denkens in Operationsketten.« In: Georg Kneer/Markus Schroer/ders.: (Hg.): *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*. Frankfurt a.M., S. 234-258.
- Serner, Walter [1913] 1992: »Kino und Schaulust.« In: Jörg Schweinitz (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Leipzig, S. 208-214.
- Sesink, Werner/Kerres, Michael/Moser, Heinz (Hg.) 2007: *Jahrbuch Medienpädagogik 6: Medienpädagogik – Standortbestimmung einer erziehungswissenschaftlichen Disziplin*. Wiesbaden.
- Shannon, Claude E./Weaver, Warren [1949] 1976: *Mathematische Grundlagen der Informationstheorie*. München, Wien.
- Siebert, Bernhard 1991: »Gehörgänge ins Jenseits. Zur Geschichte der Einrichtung telephonischer Kommunikation in der Psychoanalyse.« In: *Fragmente. Schriftenreihe zur Psychoanalyse*. Bd. 35, 36/1991. Kassel, S. 51-69.

- Soiland, Tove 2009: »Gender«: Kontingente theoretische Grundlagen und ihre politischen Implikationen.« In: *Gender Politik Online. Freie Universität Berlin*. Unter: www.fu-berlin.de/sites/gpo/pol_theorie/Zeitgenoessische_an-saetze/Kontingente_theoretische_Grundlagen/soiland.pdf, (28.07.2016), S. 1-28.
- Soiland, Tove 2011: »Queer, flexibel, erfolgreich. Haben dekonstruktive Ansätze den Feminismus entwaflnet?« In: *analyse & kritik. Zeitung für linke Debatte und Praxis* 558 (2011). Unter https://www.akweb.de/ak_s/ak558/27.htm (28.07.2016).
- Sow, Noah 2009: *Deutschland Schwarz Weiß. Der alltägliche Rassismus*. München.
- Spangenberg, Peter 1999: »Das Medium Audiovision.« In: Rudolf Maresch/Niels Werber (Hg.): *Kommunikation – Medien – Macht*. Frankfurt a.M., S. 59-82.
- Spigel, Lynn [1990] 2001: »Fernsehen im Kreis der Familie. Der populäre Empfang eines neuen Mediums.« In: Ralf Adelman u.a. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Konstanz, S. 214-252.
- Spitzer, Manfred 2012: *Digitale Demenz. Wie wir uns und unsere Kinder um den Verstand bringen*. München.
- Stauff, Markus 2014: »Art. Fernsehen/Video/DVD.« In: Jens Schröter (Hg.): *Handbuch Medienwissenschaft*. Stuttgart, Weimar, S. 307-315.
- Steinschaden, Jakob 2013: »Phubbing: Wenn man das Smartphone dem Gegenüber vorzieht.« Unter: [www.netzpiloten.de/phubbing-wenn-man-das-smartphone-dem-gegenuber-vorzieht/\(14.07.2016\)](http://www.netzpiloten.de/phubbing-wenn-man-das-smartphone-dem-gegenuber-vorzieht/(14.07.2016)).
- Stiegler, Bernd 2010: *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart.
- Talbot, William Henry Fox 1844: *The Pencil of Nature*. London.
- Thielmann, Tristan/Schröter, Jens 2014: »Art. Akteur-Medien-Theorie.« In: Schröter (Hg.): *Handbuch Medienwissenschaft*. Stuttgart, Weimar, S. 148-158.
- Tomasello, Michael [2001] 2006: *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition*. Frankfurt a.M.
- Turkle, Sherry [1995] 1998: *Leben im Netz. Identität in Zeiten des Internet*. Reinbek b. Hamburg.
- Tuschling, Anna 2009: *Klatsch im Chat. Freuds Theorie des Dritten im Zeitalter elektronischer Kommunikation*. Bielefeld.
- Uhl, Matthias 2009: *Medien, Gehirn, Evolution. Mensch und Medienkultur verstehen. Eine transdisziplinäre Medienanthropologie*. Bielefeld.
- Venus, Jochen 2001: »Vitale Maschinen und programmierte Androiden. Zum Automatendiskurs des 18. Jahrhunderts.« In: Annette Keck/Nicolas Pethes (Hg.): *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*. Bielefeld, S. 253-266.

- Verweyen, Johannes Maria [1930] 2002: »Radioitis! Gedanken zum Radiohören.« In: Albert Kümmel/Petra Löffler (Hg.): *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt a.M., S. 454-461.
- Volkening, Heide 2008: »Sex and the City – Wenn Chick Lit ins Fernsehen kommt.« In: Bettina Bannasch/Stephanie Waldow (Hg.): *Lust? Darstellungen von Sexualität in der Gegenwartskunst von Frauen*. München, S. 219-242.
- Voss, Christiane/Engell, Lorenz (Hg.) 2015: »Vorwort.« In: Dies.: *Mediale Anthropologie*. Paderborn, S. 7-17.
- Wardrip-Fruin, Noah/Montfort, Nick (Hg.) 2003: *The New Media Reader*. Cambridge (Mass.), London.
- Weiss, Matthias 2006: »Öffentlichkeit als Therapie. Die Medien- und Informationspolitik der Regierung Adenauer zwischen Propaganda und kritischer Aufklärung.« In: Frank Bösch/Norbert Frei (Hg.): *Medialisierung und Demokratie im 20. Jahrhundert*. Göttingen, S. 73-120.
- Weizenbaum, Joseph [1977] 1978: *Die Macht der Computer und die Ohnmacht der Vernunft*. Frankfurt a.M.
- Wilke, Jürgen 2000: *Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte. Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert*. Köln, Weimar, Wien.
- Williams, Raymond [1975] 2001: »Programmstruktur als Sequenz oder flow.« In: Ralf Adelman u.a. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Konstanz, S. 33-43.
- Winkler, Hartmut 1997: *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*. München.
- Winston, Brian 2003: *Media Technology and Society. A History from the Telegraph to the Internet*. London u.a.
- Wrage, Henning 2009: »A Hitchhikers Guide to East German Television and its Fictional Productions.« In: *Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft* 25/2009, S. 179-190.
- Zapf, Holger 2009: »Computerspiele als Massenmedien. Simulation, Interaktivität und Unterhaltung aus medientheoretischer Perspektive.« In: Tobias Bevc/Holger Zapf (Hg.): *Wie wir spielen, was wir werden. Computerspiele in unserer Gesellschaft*. Konstanz, S. 11-25.

Abbildungen

Abbildung 1: Schema Medienkompetenz nach Begriffen aus Baacke 1999

Abbildung 2: Bedenken von Lehrpersonen hinsichtlich des IT-Einsatzes im Unterricht – Ergebnisse der International Computer and Information Literacy Study 2013. Quelle: Bos/Eickelmann/Gerick 2014, S. 32.

Abbildung 3: His Masters Voice

Abbildung 4: On the Internet nobody knows you're a dog

Abbildung 5: Laokoon-Gruppe (um 50-30 v.Chr.), Marmor, Höhe ca. 184 cm, Vatikanische Museen Rom

Abbildung 6: »Visualizing Facebook Friends.« Quelle: Paul Butler. Unter: <http://kommunikationsapparat.de/about/>, 28.07.2016.

Abbildung 7: Theo van Doesburg: Simultane Kontra-Komposition (1929/30). Öl auf Leinwand, 50,1 x 49,8. New York (New York) (US), Museum of Modern Art. Quelle: Walther, Ingo (Hg.) 1995: Malerei der Welt, Köln. S. 596.

Abbildung 8: Piet Mondrian: Tanz (1928/30), 130 x 80 cm, Kunstmuseum Bern. Quelle: Prometheus Bildarchiv.

Abbildung 9: Jasper Johns: Flagge (1954/55), Enkaustik, Öl, Kollage, 107,3 x 154 cm, New York, Museum of Modern Art. Quelle: Foster, Hal/Krauss, Rosalind/Bois, Yve-Alain/Buchloh, Benjamin 2004: Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism, London. S. 4.

Personenregister

Adenauer, Konrad 116
Adorno, Theodor W. 102-103, 106-108, 110-111, 118-119, 121, 123, 142, 170-175, 177-179, 195
Al-Haitham, Ibn 64
Allen, Paul 143
Anders, Günther 119-121, 123, 136, 150, 172, 205-206, 213
Angerer, Marie-Luise 140-141, 256-257
Anschütz, Ottomar 71
Ardenne, Manfred von 111
Aristoteles 45-47, 197
Arnheim, Rudolf 79, 96, 99-102, 111-112, 117
Atget, Eugène 66

Baacke, Dieter 19, 21
Babbage, Charles 128
Balázs, Béla 78-79
Barlow, John Perry 13, 15
Barraud, Francis 82
Barthes, Roland 46, 64, 66-67, 160, 221-227
Bartz, Christina 118
Basedow, Johann Bernhard 59
Baudelaire, Charles 68
Baudrillard, Jean 136, 184
Beauvoir, Simone de 257
Bell, Alexander Graham 157-158

Benjamin, Walter 31-35, 40-41, 64-67, 69, 77, 85, 103-107, 109, 111, 150-151, 158-159, 177, 245, 265
Berliner, Emil 81-82, 84
Berners-Lee, Tim 142-143
Bolter, Jay David 148-149
Bolz, Norbert 188
Brailard, Raymond 92
Braun, Ferdinand 89, 111
Brecht, Bertolt 92-95, 98-99, 101, 107, 109-110, 172, 179, 184, 234-240
Bredow, Hans 91-93, 101
Breydenbach, Bernhard von 53
Bronnen, Arnolt 237
Brunelleschi, Filippo 51
Bunz, Mercedes 152, 156, 163
Bush, Vannevar 145-146
Butler, Judith 257-258

Cailliau, Robert 142-143
Caillois, Roger 278
Campe, Joachim Heinrich 58-59
Carr, Nicholas 154
Caruso, Enrico 84, 174
Cervantes, Miguel de 53
Charcot, Jean-Martin 65, 69
Condillac, Etienne Bonnot de 54, 205, 207
Cottone, Salvatore 84
Crary, Jonathan 72

Daguerre, Louis Jacques Mandé 64-65

Darwin, Charles 205

Dath, Dietmar 141-142

Davidson, Donald 210-211

Debord, Guy 108

Deleuze, Gilles 70

Derrida, Jacques 186

Descartes, René 275

Dickson, W.K. Laurie 71, 230

Döblin, Alfred 73, 75, 77, 192, 237

Dürer, Albrecht 51

Eckermann, Johann Peter 83-84

Eco, Umberto 87

Edison, Thomas A. 71, 74, 81-82, 189, 230

Eich, Günter 219-220

Eisenstein, Sergej 78

Eisner, Lotte 85-86

Ellis, John 121

Engell, Lorenz 272, 276-277

Engels, Friedrich 238-240

Enzensberger, Hans Magnus 12, 109-110, 124-126, 152-154, 156, 162-163, 177-186, 239

F.H. 97

Feige, Daniel Martin 279-280

Fessenden, Reginald A. 91

Fichte, Johann Gottlieb 120

Flesch, Hans 100-101

Foucault, Michel 37, 39, 41, 44, 53, 160, 186, 262, 268

Frederking, Volker 23

Freud, Sigmund 106, 167, 169, 189-190, 195, 276

Friedrich, Caspar David 83, 85

Gadamer, Hans-Georg 210

Garncarz, Joseph 70, 79, 157, 161

Gates, Bill 143, 152

Gaupp, Robert 70, 76

Gehlen, Arnold 208, 210-211, 275-276

Gellert, Christian Fürchtegott 57

Gensfleisch (s. auch Gutenberg) 49

Giesecke, Michael 50-52

Glaubitz, Nicola 39, 273, 276, 279

Goebbels, Joseph 103, 113

Goethe, Johann Wolfgang (von) 47, 56-57, 83-85, 115, 137, 204

Goetz, Curt 115

Goetz, Rainald 151, 162

Goldschmidt, Robert 92

Gray, Elisha 157

Grimm, Jacob 54

Grimme, Adolf 115

Gursky, Andreas 227

Gutenberg (Johannes Gensfleisch) 49-50, 62, 88, 189, 192-193

Hadamowsky, Eugen 112

Haraway, Donna J. 140, 264

Hardenberg (s. auch Novalis) 59

Hasenclever, Walter 74-76, 233-234

Hauptmann, Gerhart 115

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 187

Heidegger, Martin 187, 193

Henn-Memmesheimer, Beate 162

Herder, Johann Gottfried 43, 54-56, 59, 61, 204-211, 275-276

Hertz, Heinrich 89

Hesse, Hermann 136

Hick, Ulrike 67

Hickethier, Knuth 111, 115-118

Hitler, Adolf 103, 107-108, 119, 188

Hofmannsthal, Hugo von 77

Horkheimer, Max 103, 106-108, 110-111, 121, 123, 142, 170-175, 177-179, 195

Horney, Karen 102

Hubbard, Gardiner Greene 157

Huizinga, Johan 278

Idzherda, Hanso 92

Jäger, Ludwig 43-44

Jobs, Steve 143-144

Kafka, Franz 159

Kant, Immanuel 58-59, 62

Kapeller, Ludwig 94

Karpenstein-Eßbach, Christa 276

Kaufmann, David 81-83

Käuser, Andreas 49

Kittler, Friedrich A. 37, 43-44, 51, 57,
71, 81, 87-88, 91, 103, 113, 127, 129,
133, 135, 186-196, 265-267

Klee, Paul 32

Koschorke, Albrecht 56-57, 61

Kosellek, Reinhart 61

Kosofsky Sedgwick, Eve 263

Kracauer, Siegfried 80, 107-108

Kraus, Karl 96

Kreimeier, Klaus 78

Kroker, Arthur 139-140

Kruesi, John 81

Kunert, Günter 116

Kurzweill, Ray 144

Lacan, Jacques 135, 186, 189-193, 195

Lackner, Thomas 278-279

La Mettrie, Julien Offray de 133

Lasswell, Harold D. 266

Latour, Bruno 40, 267-271

Lauretis, Teresa de 262

Lautenbach, Konrad 52

Lazarsfeld, Paul 102

Leschke, Rainer 16, 43-44

Lessing, Gotthold Ephraim 212-220

Lévy, Pierre 150-151

Licklider, J.C.R. 139, 142

Londe, Albert 65, 67

Lovelace, Ada 128

Ludendorff, Erich 80, 194

Luhmann, Niklas 14, 110

Lumière, Auguste und Louis 70-72,
80, 85, 101, 189, 195

Magritte, René 227

Maletzke, Gerhard 102, 118

Mann, Thomas 239

Marconi, Guglielmo 89

Marey, Étienne-Jules 65

Marx, Karl 106, 170-172, 179, 230,
238-240

Mathesius, Johann 52

Maxwell, James Clerk 89

McLuhan, Marshall 11, 16, 38, 64, 77,
88, 103, 121, 132, 148, 160, 163, 165-
169, 255-256

Méliès, George 73, 196

Mendelssohn, Moses 58

Meßter, Oskar 84

Meyrowitz, Joshua 20

Moravec, Hans 137-138

Morse, Samuel 89

Mulvey, Laura 261-262

Münker, Stefan 16-17, 160

Münster, Clemens 118

Münsterberg, Hugo 75-76, 79, 192

Murnau, Friedrich Wilhelm 85

Muybridge, Eadweard 65, 71

Mynona (s. auch Friedlaender) 83

Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) 65

Nauman, Bruce 169

Nelson, Theodor H. 146-147, 149

Neumann, John von 128

Niépce, Joseph Niéphore 64

Nietzsche, Friedrich 77, 266-267, 275

Nipkow, Paul 111-113

Novalis (s. auch Hardenberg) 43, 59,
60

Ong, Walter 131-132, 202-204

Orwell, George 186

Packard, Vance 15, 108
 Pfeiffer, Christian 12
 Pfemfert, Franz 74-75, 80, 228-234
 Piercy, Marge 264
 Pinker, Steven 211-212
 Pinthus, Kurt 76, 192
 Piscator, Erwin 77
 Platon 46-48, 83, 155, 197-198, 200-204
 Plessner, Helmuth 275-276
 Plumpe, Gerhard 69
 Popow, Alexander 89
 Pörksen, Bernhard 19-20
 Postman, Neil 20, 123-124, 154
 Poulsen, Valdemar 89

Quintilian 46

RAF (s. auch Rote Armee Fraktion) 181
 Reinhardt, Max 77
 Reis, Johann Philipp 158
 Rhein, Eduard 111-112
 Rilke, Rainer Maria 68-88, 190
 Roesler, Alexander 16-17, 160
 Ronell, Avital 158, 160
 Rote Armee Fraktion (s. auch RAF) 181
 Rousseau, Jean Jacques 54, 58-59, 205, 275

Saalfrank, Katharina 12
 Sander, Helke 261
 Sarkeesian, Anita 263
 Sarnoff, David 166
 Saspach, Konrad 49
 Saussure, Ferdinand de 189
 Schanze, Helmut 16, 33, 47, 126
 Schiller, Friedrich 56, 62, 204, 278
 Schleiermacher, Friedrich 60, 62
 Schnitzler, Arthur 115
 Schöffner, Peter 52

Schorb, Bernd 21
 Schrank, Ludwig 68
 Schröder, Gerhard 116
 Schröter, Jens 16, 36, 144, 146, 152, 153, 271-272
 Schüttpelz, Erhard 40, 269-270
 Serner, Walter 16, 74-75
 Shannon, Claude E. 129-132, 159, 166, 187
 Siegert, Bernhard 159, 276-277
 Skladanowsky, Max und Emil 70
 Snowden, Edward 156
 Soiland, Tove 258-259
 Sokrates 197-204
 Spigel, Lynn 117
 Spitzer, Manfred 12, 154-155
 Stahnke, Günter 116
 Stanford, Leland 71, 143
 Stollwerck, Ludwig 230
 Süßmilch, Johann Peter 54, 205, 207

Talbot, William Henry Fox 63-65, 67, 69
 Toffler, Alvin 144
 Tomasello, Michael 273
 Tourette, Gilles de la 69
 Turing, Alan M. 127-129, 133-134, 187, 193-194
 Turkle, Sherry 138-139, 145, 147-148, 156

Uhl, Matthias 273-274

Vergil 213, 216, 218-219
 Verne, Jules 73
 Verweyen, Johannes Maria 96-97
 Vinci, Leonardo da 104
 Vogelweide, Walther von der 162

Wagner, Richard 236
 Warhol, Andy 11

-
- Watson, Thomas 157
Weaver, Warren 129-132, 166
Weizenbaum, Joseph 134-135
Welchman, Gordon 127
Welles, Orson 101-102
Wells, H. G. 101
Wieland, Christoph Martin 62
Wiene, Robert 108
Wilke, Jürgen 14, 58, 62, 73, 81, 84,
93, 98-99
Williams, Raymond 113-114
Williams, Tennessee 115
Winckelmann, Johann Joachim 213-
214, 217-218
Winston, Brian 266-267
Wozniak, Stephen 143

Zapf, Holger 280
Zuse, Konrad 128-129, 132
Zworykin, Vladimir 111

Pädagogik



Anselm Böhmer

Bildung als Integrationstechnologie?

Neue Konzepte für die Bildungsarbeit mit Geflüchteten

September 2016, 120 S., kart., 14,99 € (DE),

ISBN 978-3-8376-3450-1

E-Book: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3450-5

EPUB: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-3450-1



Jan Erhorn, Jürgen Schwier, Petra Hampel

Bewegung und Gesundheit in der Kita

Analysen und Konzepte für die Praxis

August 2016, 248 S., kart., 19,99 € (DE),

ISBN 978-3-8376-3485-3

E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3485-7



Juliette Wedl, Annette Bartsch (Hg.)

Teaching Gender?

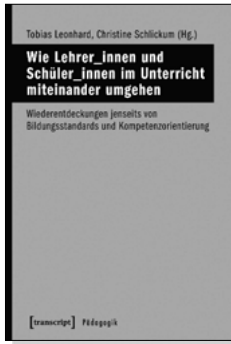
Zum reflektierten Umgang mit Geschlecht im Schulunterricht und in der Lehramtsausbildung

2015, 564 S., kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 34,99 € (DE),

ISBN 978-3-8376-2822-7

E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-2822-1

Pädagogik



Tobias Leonhard, Christine Schlickum (Hg.)
**Wie Lehrer_innen und Schüler_innen
im Unterricht miteinander umgehen**
Wiederentdeckungen jenseits von
Bildungsstandards und Kompetenzorientierung

2014, 208 S., kart., 29,99 € (DE),
ISBN 978-3-8376-2909-5
E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-2909-9



Peter Bubmann, Eckart Liebau (Hg.)
Die Ästhetik Europas
Ideen und Illusionen

Juli 2016, 206 S., kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 29,99 € (DE),
ISBN 978-3-8376-3315-3
E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3315-7



Inga Eremjan
Transkulturelle Kunstvermittlung
Zum Bildungsgehalt
ästhetisch-künstlerischer Praxen

Juni 2016, 448 S., kart., 29,99 € (DE),
ISBN 978-3-8376-3519-5
E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3519-9

